

# PASAVENTO

Revista de Estudios Hispánicos

**VOL. VI, Nº 1**  
Invierno 2018



Universidad  
de Alcalá

ÁREA DE LITERATURA ESPAÑOLA

## DIRECTORA

Ana Casas (Universidad de Alcalá)

## JEFA DE REDACCIÓN

Natalia Vara Ferrero (Universidad del País Vasco–Euskal Herriko Unibertsitatea)

## SECRETARIA EDITORIAL

Ana Rodríguez Callealta (Universidad de Alcalá)

## REDACCIÓN

David Conte (Universidad Carlos III de Madrid), Iván Gómez (Universitat Ramon Llull, Barcelona), Fernando Larraz (Universidad de Alcalá), Teresa López–Pellisa (Universitat de les Illes Balears), Javier Sánchez Zapatero (Universidad de Salamanca), Guadalupe Soria Tomás (Universidad Carlos III de Madrid)

## COORDINADORA DE LA SECCIÓN DE RESEÑAS

Natalia Vara Ferrero

## COMITÉ CIENTÍFICO

José Arroyo (University of Warwick), Julia Barella (Universidad de Alcalá), Eduardo Becerra (Universidad Autónoma de Madrid), Héctor Brioso (Universidad de Alcalá), Zoraida Carandell (Université Sorbonne, Nouvelle–Paris 3), Geneviève Champeau (Université Bordeaux Montaigne), Julio Checa (Universidad Carlos III de Madrid), José F. Colmeiro (University of Auckland), Wilfrido Corral (Investigador y ensayista), Matteo de Beni (Università degli Studi di Verona), José Luis de Diego (Universidad Nacional de la Plata), Fernando de Felipe (Universitat Ramon Llull, Barcelona), Ángeles Encinar (Saint Louis University, Madrid), Pura Fernández (CSIC, Madrid), Antonio Fernández Ferrer (Universidad de Alcalá), José Luis García Barrientos (CSIC, Madrid), Fernando Gómez Rondo (Universidad de Alcalá), Jordi Gracia (Universitat de Barcelona), Roxana G. Herrera Álvarez (Universidade Estadual Paulista, São José do Rio Preto), Jon Juaristi (Universidad de Alcalá), Juan José Lanz (Universidad del País Vasco–Euskal Herriko Unibertsitatea), Ana Merino (University of Iowa), Catherine Orsini–Saillet (Université de Bourgogne), Xavier Pérez (Universitat Pompeu Fabra, Barcelona), José Antonio Pérez Bowie (Universidad de Salamanca), Manuel Pérez Jiménez (Universidad de Alcalá), Elide Pittarello (Università Ca'Foscari Venezia), Jaume Pont (Universitat de Lleida), Catalina Quesada (University of Miami), Paul P. Quinn (Universidad de Alcalá), Luis Rebaza Soraluz (King's College, Londres), Mar Rebollo (Universidad de Alcalá), 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), Sabine Schlickers (Universität Bremen), Mary Vásquez (Davidson College)

## DISEÑO Y MAQUETACIÓN

Esther Correa

redaccion@pasavento.com  
<http://www.pasavento.com>

Universidad de Alcalá

Departamento de Filología, Comunicación y Documentación

Colegio San José de Caracciolos

Trinidad, 5

28801 Alcalá de Henares (Madrid)



## SUMARIO

MONOGRÁFICO: DISCURSO PORNOGRÁFICO EN LAS NARRATIVAS ESPAÑOLAS DEL SIGLO XXI	
<i>Coords. Amélie Florenchie y Marta Álvarez</i>	
Introducción	
<i>Amélie Florenchie y Marta Álvarez</i> .....	7
La pornografía y el dominio de lo pornográfico en el ensayo español [O qué sucede con la tensión entre las nociones de sexo y poder]	
<i>Jara Calles Hidalgo</i> .....	17
Otra política visual de la representación sexual: el porno feminista de Erika Lust	
<i>Txetxu Aguado</i> .....	43
Mujeres poetas que deshacen las normas del género: del canibalismo erótico al pornoterrorismo en la España del siglo XXI	
<i>Claire Laguan</i> .....	61
Propp porno: las fabulosas categorías de la novelística de Silvia C. Carpallo	
<i>Paola Bellomi</i> .....	83
Cincuenta sombras de novelas rosas	
<i>Amélie Florenchie</i> .....	101

Sexting, gemelaridad de la imagen y densidad carnal en <i>Subsuelo</i> de Marcelo Luján <i>Blanca Riestra</i> .....	113
¿Discurso pornográfico? Diez años de sexo en el cine español (2008-2017) <i>Marta Álvarez y Laureano Montero</i> .....	127
 <b>MISCELÁNEA</b> 	
De escritores portátiles y bárbaros: Vila-Matas y Bolaño escribiendo historias de la literatura inventadas <i>Sara González Ángel</i> .....	153
Los objetivos de las novelas testimoniales de la guerrilla: el caso venezolano <i>Omar Osorio Amoretti</i> .....	167
La obra y trayectoria tempranas de Juan Gabriel Vásquez <i>Jasper Vervaeke</i> .....	189
 <b>RESEÑAS</b> 	
Bieke Willem: <i>El espacio narrativo en la novela chilena postdictatorial: Casas habitadas</i> <i>M. Teresa Johansson</i> .....	213
Josefa Álvarez (ed.): <i>Laberintos del género. Muerte, sacrificio y dolor en la literatura femenina española</i> <i>Marta López Vilar</i> .....	217
Paloma Díaz-Mas y Elisa Martín Ortega (eds.): <i>Mujeres sefardíes lectoras y escritoras, siglos XIX y XX</i> <i>Isabel Muguza Roza</i> .....	221
Jon Kortazar (ed.): <i>Autonomía e ideología. Tensiones en el campo cultural vasco</i> <i>Frederik Verbeke</i> .....	227
Miguel Ángel García (ed.): <i>El compromiso en el canon. Antologías poéticas españolas del último siglo</i> <i>Juan Carlos Abril</i> .....	231

Germán Labrador Méndez: <i>Culpables por la literatura. Imaginación política y contracultura en la transición española (1968-1986)</i> Sofía González Gómez.....	235
Javier García Rodríguez: <i>Literatura con paradiña. Hacia una crítica de la razón crítica</i> Vega Sánchez-Aparicio.....	239
David Roas (dir.) (2017): <i>Historia de lo fantástico en la cultura española-contemporánea (1900-2015)</i> Dale Knickerbocker.....	245
NOTA SOBRE LOS AUTORES .....	253

# MONOGRÁFICO

DISCURSO PORNOGRÁFICO EN LAS NARRATIVAS  
ESPAÑOLAS DEL SIGLO XXI

*Coords. Amélie Florenchie y Marta Álvarez*

## INTRODUCCIÓN

### INTRODUCTION

AMÉLIE FLORENCHIE

Université Bordeaux Montaigne  
amelie.florenchie@u-bordeaux-montaigne.fr

MARTA ÁLVAREZ

Université de Bourgogne Franche-Comté  
marta.alvarez@univ-fcomte.fr

Toby es historiadora del arte y no quiere especializarse en estudios de género, es algo que ha de repetir a sus profesores, que intentan orientarla hacia ese campo de estudios ante su interés por la pornografía. No fueron los estudios de género, sino las clases sobre modernismo temprano las que, a través de diagramas del siglo XIX, le enseñaron a estudiar la forma ideal del pecho, hasta inspirar su trabajo de fin de semestre: "La morfología del pecho femenino en la pornografía". Los siguientes trabajos de la joven sobre *porno duro* se niegan a discutir la política de esta modalidad cinematográfica, centrándose en aspectos de composición, luz o color: "Nosotras también deberíamos poder estudiar la belleza, no deberíamos tener que meternos a estudios de género".

El personaje de Toby, interpretado por India Menuez, es uno de los que nos cuentan su historia en la serie *I love Dick*,<sup>1</sup> su recorrido científico podría ser sin embargo el de alguno de los investigadores que no tardaremos en citar: ¿por qué negar a la pornografía un carácter artístico? Sin duda muchas razones podrán ser invocadas desde la primera lectura de la pregunta, como muchas han sido y siguen siéndolo para negar legitimidad artística a otros modos de expresión que tampoco la han conseguido todavía, y entre los cuales la pornografía resulta sin duda de los más estigmatizados. La recuperación continua de sus imágenes y códigos en el audiovisual y en la literatura, así como en otras esferas del arte y, de manera general, de la sociedad, se ha intensificado en los últi-

---

<sup>1</sup> Creada por Sarah Gubbins y Jill Soloway, Amazon Prime Video, 8 capítulos. Las citas del párrafo anterior provienen del capítulo 5: "A Short History of Weird Girls". La serie es una adaptación de la novela homónima de Chris Kraus (1997).

mos años, invitando a un mayor cuestionamiento. De hecho, el temprano interés –como a menudo es el caso– que los círculos críticos y, sobre todo, académicos estadounidenses habían dedicado a la pornografía ha atravesado el océano y está dando sus frutos en países europeos.

En este sentido, la obra de Linda Williams –*Hardcore: Power, Pleasure, and the "Frenzy of Visible"* (1991[1989])– sigue considerándose fundacional de los *Porn Studies*, a los que ella misma daría continuación y desarrollo en sus clases y en sus publicaciones –*Porn Studies*, 2004–. *No disciplina* dentro de la *antidisciplina* de los *Cultural Studies*, los *Porn Studies* abordan la pornografía cruzando perspectivas: resaltan sus implicaciones políticas y sociales, pero reivindican asimismo la pertinencia de un análisis formal y retórico de la misma, equivalente al que se realiza sobre otros objetos culturales. Más que pertinente, dicho estudio se revela absolutamente necesario para poder descodificar unas imágenes que se encuentran entre las más demandadas por el público, como lo muestran regularmente las cifras de consumo de pornografía.

Tal vez podamos considerar a Marie-Anne Paveau como la Linda Williams francesa. No es su campo el de los estudios filmicos, sino el del análisis del discurso, pero su esfuerzo por difundir los *Porn Studies* en Francia y por analizar la expresión pornográfica la acercan a la labor de la americana, aunque avanzara en un terreno ya allanado por otros trabajos dentro de ese ámbito cultural, como el de Dominique Maingueneau, quien redactará el prefacio de la indispensable monografía de la investigadora. En España, un ensayo de referencia de Román Gubern (2005 [1989]) se hizo pronto eco del trabajo de Williams, e investigadores de otros campos trataron cuestiones anexas (tendremos ocasiones de citarlos a lo largo de estas páginas y artículos), pero, con pocas excepciones, seguíamos en un sistema en el que se hablaba mucho de pornografía de manera general, pero poco de los documentos pornográficos (Dubois 2014: 4). 2017 parece haber sido en este sentido un año clave: estando nuestro monográfico en plena elaboración, se publicaron el dossier "Sexo y erotismo en el cine" (Pavés y García Gómez 2017) y el libro *Porno: ven y mira* (Montero y Rodríguez Serrano 2017), en los que encontramos ya no, o no solo, el interés por el "fenómeno pornográfico", sino también el aporte de modelos de análisis para un corpus de obras audiovisuales variadas: cinematográficas, de narrativa interactiva, pasando por el reino de la fragmentación en que se ha convertido Internet y pertenecientes, en su mayoría, al *porno mainstream*. No corresponden a ese ámbito las obras analizadas por los trabajos incluidos en este dossier, pero sin duda han sido escritas y rodadas siguiendo o respondiendo a parámetros que la pornografía industrial ha contribuido a fijar.

Pero... ¿de qué estamos hablando? ¿Entendemos todos lo mismo cuando mencionamos el término pornografía? Tratándose de un verdadero fenómeno de sociedad, partir de la definición de base que da el Diccionario de la RAE de la palabra puede ser un buen reflejo de la situación. En él la pornografía se define como "la presentación abierta y cruda del sexo que busca producir excitación", lo cual nos deja la libertad de decidir qué es una "presentación abierta" y qué significa "crudo", al tiempo que confirma la negación de toda dimensión artística



o metafísica del fenómeno. La misma imprecisión suele estar presente en cualquier aproximación al tema, y es la base de la continuamente evocada rivalidad entre los términos pornografía y erotismo, entre los que parecería existir una diferencia de grado de explicitación a la hora de expresar la práctica sexual más que de naturaleza; aunque a menudo se resalte también la valorización positiva (erotismo) y negativa (pornografía) que se reparten ambas categorías. Las coordinadoras de este dossier encuentran dificultades para establecer una clara línea divisoria... más allá de la que establezca la ley. En efecto, no podemos tampoco obviar el hecho de que la pornografía ha constituido, y todavía constituye, un delito en muchos países, y si no es el caso, se trata al menos de una categoría que decide la distribución de la obra. Por otra parte, existe una "industria pornográfica" claramente reconocida como tal. Pero estas circunstancias sirven asimismo para mostrar hasta qué punto son permeables los límites entre lo erótico y lo pornográfico, si recordamos que *Átame*, de Pedro Almodóvar (1989), fue calificada en su día, en los Estados Unidos, con la X que suele señalar el cine para adultos, o que fragmentos de *Mentiras y gordas* (David Menkes y Alfonso Albacete, 2009) se encuentran clasificados en páginas como pornhub o xvideos, mientras que *La vie d'Adèle* (Abdellatif Kechiche, 2013) se alzó con la Palma de Oro en el Festival de Cannes. Utilizaremos, pues, en ocasiones indiscriminadamente los términos de erotismo y pornografía, y preferiremos, otras, el adjetivo pornoerótico y el sustantivo pornoerotismo, que dan cuenta de esta difícil discriminación. Los trabajos que componen el dossier volverán sobre estas cuestiones, favoreciendo el empleo de los diferentes términos en función de esa gradación a la que nos referíamos y a la relación de las obras con ciertas tradiciones artísticas y, de modo más general, culturales.

¿Por qué casi todas nuestras referencias hasta el momento han sido audiovisuales? ¿Acaso no existe una pornografía literaria? La respuesta parece imponerse, su tradición es obviamente más cuantiosa que la del todavía joven audiovisual. En materia literaria, la pornografía ha conocido una evolución enorme desde su nacimiento "oficial", en el s. XVIII, en Francia. Decimos "oficial" porque aunque la palabra no se utilizaba (la reactualizó Restif de la Bretonne en 1769 con la publicación en Londres de un tratado sobre la reforma de la prostitución titulado justamente "Le pornographe"), la literatura con contenido sexual sí que existía, y desde hacía tiempo, baste mencionar las poesías de Sapho o Marcial en la Antigüedad, por ejemplo. En ese sentido hay que marcar una diferencia entre la literatura seria que se ocupa de la sexualidad (el propio tratado de Restif o los tratados morales, como el *Kama Sutra* o el *Gita-Govinda*) y la literatura "no seria", es decir, que aborda la sexualidad ora para excitar al lector, y es calificada de "jocosa", ora para darle gusto, y es calificada de "erótica", siendo el erotismo siempre valorado por encima del resto. De hecho, existe en España una tradición literaria tanto jocosa como erótica, que ha sido silenciada durante decenios y que numerosos estudiosos han ido reconstruyendo a lo largo de los últimos 40 años (ver Alzieu, Jammes y Lissorgues 1977, Reyes Cano 1989, Díaz Diocaretz y Zavala Zapata 1992, Martín y Díez 2009, Fernández Rodríguez 2009, por citar unos pocos ejemplos).

En la casta España, la literatura pornográfica se desarrolló en el s. xix, como consecuencia del auge de la impresión y de la prensa; son pocos los escritores españoles en haber practicado la pornografía *stricto sensu* o, al menos, son pocas las huellas que nos quedan de sus obras (Kearney 1982, Infantes 1997, López-Baralt 1998): pensemos en Moratín, Samaniego y algunos más. Históricamente, la literatura pornográfica española está vinculada con una producción popular que se desarrolla en la segunda mitad del s. xix, hasta alcanzar el nivel de una producción industrial a principios del s. xx reuniendo más de 300 colecciones de tiradas muy honorables (González Lejárraga 2011, Guereña 2013). La ola de liberalismo que sopla en Europa en aquella época favorece su expansión, así como el desarrollo tecnológico que permite la inclusión de fotografías en blanco y negro, luego en color. La época de la II República llega a constituir una verdadera edad de oro para la literatura pornográfica (Litvak 1979, López Martínez 2006) que fue rebasando poco a poco los límites de lo popular y barato; mencionemos la obra tan particular de Felipe Trigo, a mitad de camino entre ficción pornográfica y literatura profiláctica o el caso único de *Zeze*, una novela de 1919, escrita por Ángeles Vicente y que aborda la cuestión de la homosexualidad femenina.

Precisamente en esa época, el primer cuarto del siglo xx, podemos situar el nacimiento del cine pornográfico español, con unas décadas de retraso con respecto a otros países. En efecto, apenas contaba con un año de edad el cinematógrafo y ya aparecen las películas que rivalizan por el puesto de primer film pornográfico: *The Kiss* (William Heise, 1896) y *La danse serpentine* (Georges Méliès, 1896) provocan en su momento escándalos sin precedentes (Martin 2003: s.p.), aunque la simple representación de un beso y ciertos centímetros de piel entrevistados al alzarse los velos durante la enérgica danza de Loïe Fuller hoy nos parezcan más que púdicos. Lo son menos sin embargo los filmes que comienzan a multiplicarse a principios del siglo xx y en los que ya se representan los genitales y diversos actos sexuales de modo explícito. Sin duda debieron llegar a manos de Alfonso XIII, gran aficionado al que entonces se conocía como cine sicalíptico y quien encargó las que podrían ser las primeras películas de ese tipo realizadas en España.<sup>2</sup> Los filmes pornográficos en esos años se reservaban para las "sesiones golfas" que organizaban las élites, o para entretener la espera de los clientes de los prostíbulos de alta categoría. Estamos pues muy lejos del carácter popular de la modalidad literaria, habrá que esperar décadas para que la relación se invierta, pero para ello será necesario superar el paréntesis trágico que suponen la Guerra Civil y el franquismo, que va acompañado de una férrea censura, oficial y eclesiástica, para la cual bien a menudo moral se entendía como sinónimo de sexo (Gubern 1981, Llopis y Carmona 2009).

Los años 70 marcarán importantes mutaciones en la expresión pornográfica y en la distribución de las obras, en paralelo con el nacimiento de la industria

---

<sup>2</sup> Serían tres en la década de 1915 a 1925: *El confesor*, *Consultorio de señoras* y *El ministro*, descubiertas por Román Gubern (quien se refería a su posible existencia en su libro de 1989) y conservadas en la Filmoteca Valenciana (Garzón 2003: s.p., Fayanás 2015: s.p.). Extractos de los tres filmes pueden encontrarse en línea.

del cine porno en los Estados Unidos a partir de los 70. La literatura se ve rápidamente suplantada por el cine, hasta el punto de que podamos afirmar que, a partir de los 80, la pornografía remite a un género cinematográfico antes que literario. Sin embargo, la evolución del mercado del libro y, más ampliamente, de las industrias culturales, así como la liberación sexual que acompaña la transición del país a la democracia, crean una demanda de literatura pornoerótica, es decir, de literatura que compagina la tradición erótica con algunas de las características de la literatura pornográfica. La creación de la colección erótica de Tusquets, *La sonrisa vertical*, en 1979 por Berlanga, es emblemática de esta nueva literatura: ya no se trata de una literatura popular y barata que incluye fotografías, sino de novelas cabales con contenido sexual explícito. La literatura pornoerótica entra en una era de legitimación cultural a partir de los 80; obras como *Elogio de la madrastra* (1986) de Mario Vargas Llosa, *Las edades de Lulú* (1989) de Almudena Grandes o *La pasión turca* (1992) de Antonio Gala contribuyeron a forjarla.

Esos años, los que van de la Transición al final de siglo, marcarán las décadas doradas de un cine pornográfico español que supo adaptarse en un corto período a fundamentales transformaciones: comenzando por renacer tras la relajación y la posterior desaparición de la censura, para tomar la forma de un cine de destape cada vez más osado y que desde la clasificación S ofrecería una significativa cantidad de filmes que serían acogidos con los brazos abiertos por el público. Estas obras de "Sexplotación" (Aguilar 2012, Freixas y Bassa 1996, Seguin Vergara 2015) harán populares los nombres de las que se convertirán en estrellas del destape, como María José Cantudo o Ágata Lys y a directores como Ignacio F. Iquino o Jesús "Jess" Franco, quien vuelve a España tras haber trabajado en otros países europeos, y que se convertirá en un director de culto aclamado por el conjunto de la industria cinematográfica –como demostró el Goya de Honor que le fue concedido en 2009. Si la creación de la categoría X limita la distribución de este tipo de filmes, la llegada del vídeo y de las cintas VHS –el DVD un poco después– la favorecerá en otro contexto. Es también la época en la que se registra la adopción de códigos pornoeróticos por directores de la industria generalista y/o considerados autores (Bigas Luna, Vicente Aranda, Pedro Almodóvar, etc.). Parecía haberse encontrado una forma lucrativa para los directores de pornografía industrial,<sup>3</sup> y una libertad expresiva para todos los demás. El siglo XXI vendrá, sin embargo, a trastornar completamente este ecosistema: Internet desestabilizará (una vez más) una industria que no dejará de reinvertirse estableciendo al hacerlo nuevos vínculos con las primeras imágenes pornográficas, aquellos *stag films* rodados para una exhibición privada, películas de solo algunos minutos de metraje y concentrados en el acto sexual.

En lo que se refiere a la producción literaria, a la época de la legitimación siguió la de la normalización y, con ella, la banalización de la literatura pornoerótica a principios del siglo XXI. Es solo a partir del nuevo milenio y del desarrollo de un pensamiento científico acerca del cine porno cuando el género

---

<sup>3</sup> José María Ponce sería uno de los directores más activos en este ámbito y en esta época, que reseñaría él mismo en Ponce (2004).

literario emprende una nueva etapa, la que conocemos ahora, una de las más ricas, con una producción muy variada. Aunque es difícil deslindar categorías en el inmenso mercado del libro, podemos destacar al menos cuatro o cinco tipos de producción pornoerótica, esencialmente narrativa, pero no solo. Al lado de la narrativa sentimental pornoerótica, un género que se desarrolló a raíz del éxito mundial de *Cincuenta sombras de Grey* (Grijalbo, 2012), y que alcanza niveles industriales, sigue existiendo una literatura pornográfica popular, barata, autoproducida en Internet, heredera de la producción de principios del siglo xx. También existe una literatura pornoerótica publicada por sellos especializados, de alcance relativamente reducido (sellos de literatura gay o lésbica como Dos Bigotes o Txalaparta, por ejemplo); esta producción es quizás la más interesante porque cuenta entre sus productos la producción más renovadora: de la narrativa policiaca de corte lésbico a la poesía pornoterrorista de Diana Torres o los ensayos de María Llopis o Erika Lust. Por fin, hay que mencionar toda la literatura pornoerótica no catalogada como tal, publicada por sellos –en general prestigiosos– que apuestan por la calidad (Anagrama, Tusquets, etc.). Es la categoría más difícil de identificar, lógicamente. Si Berlanga hubiera logrado su apuesta esta categoría enmascarada no existiría... Será que la pornografía literaria sigue siendo incompatible con la estética para la cultura dominante.

En todo caso, está claro que hoy tendríamos que hablar sistemáticamente de *pornografías*, en plural, pues se han multiplicado tanto los estilos y las categorías como los géneros y los códigos (Paveau 2011: 25). Sigue existiendo una industria pornográfica, cuyo consumo masivo se corresponde todavía con el ocultamiento y desprestigio que lo acompaña, pero los contactos con la cultura *mainstream* se han ido multiplicando (publicidad, actores que transitan del *porno* al cine de autor, literatura pornoerótica) y han aparecido pornografías alternativas, que parten de una relectura crítica y feminista de la anterior producción pornográfica, entendida como expresión acabada de la mirada masculina heterosexual normativa –*male gaze* (Laura Mulvey 1975)–. El *post-porno* constituye una “crítica de la razón pornográfica occidental” (Bourcier 2005: 378), y como tal pretende romper con las dicotomías en las que esta se ha basado: distinción público/privado, sujeto/objeto, cultura legítima (arte) e ilegítima (pornografía), etc. (Borghi 2013: s.p.), deconstruyendo y desnaturalizando la pornografía moderna como tecnología de producción de la “verdad del sexo” (Bourcier 2005: 379). Tarea para la cual las reflexiones de Foucault sobre sexualidad y poder serán una base teórica necesaria, y reivindicada explícitamente por teóricos como Paul B. Preciado. Relacionada pues con los feminismos y otros movimientos de cuestionamiento de género, la expresión artística de este tipo se funde a menudo con el activismo e invita a dinamitar los modelos patriarcales tradicionales, todavía muy presentes en diferentes niveles de las sociedades postcapitalistas, rompiendo así barreras simbólicas y visibilizando prácticas no (hetero)normativas.

Estos últimos cambios y estas nuevas perspectivas críticas convierten sin duda las dos primeras décadas del siglo xxi, objeto de nuestro dossier, en fascinantes para plantearse nuevamente la expresión de la sexualidad. Es precisamente lo que está ocurriendo y ello es visible a través de la multiplicación de

trabajos de investigación y de creación que anclan la mirada en el presente o la echan hacia atrás para replantear la construcción del imaginario sexual de nuestras sociedades.<sup>4</sup> Este dossier pretende ser nuestra contribución a ese debate, planteando la existencia de un discurso pornográfico en la producción literaria y cinematográfica actual. Como han ido insinuando las líneas que han precedido, nos hemos centrado en el caso español, lo que nos permitía limitar el campo de estudio situándonos en unas coordenadas geográficas e históricas a partir de las cuales se podía apelar a cierta tradición; si bien somos conscientes de la práctica imposibilidad de adoptar categorías nacionales en 2018, y los artículos que seguirán darán cuenta de ello, al reflexionar sobre autores tan “españoles” como “suecos” (Erika Lust) o “argentinos” (Marcelo Luján) –en los trabajos de Aguado y Riestra–, o sobre obras en las que se reconocen discursos que podemos calificar de transnacionales, ya sean los post-pornográficos –Aguado, Laguian– o los pornoerótico-chic que pueden relacionarse con el fenómeno *Cincuenta sombras de Grey* –Bellomi, Florenchie–.

Nos interesaba, pues, en este dossier ofrecer un panorama del discurso pornográfico en la literatura y el cine españoles de este comienzo de siglo; entendiendo discurso como el sistema de expresión pero también de valores vehiculado por las diferentes obras. Pronto nos dimos cuenta de que ese panorama había de ser forzosamente incompleto, pero, por fortuna, como ya hemos señalado, otros trabajos están yendo en esta dirección y otros sin duda vendrán, lo que irá completando este esbozo. Los que aquí se incluyen discuten la pretendida pornografización de la sociedad a partir del análisis de obras que circulan en circuitos que podemos considerar normalizados y otros que podemos calificar de pornografía alternativa. Nos interesaba, en efecto, cuestionar los supuestamente cada vez más extensos límites de la representación sexual, y ese masivo contacto –contagio– con la pornografía *mainstream* que algunos investigadores reconocen –cuando no denuncian– en la producción cultural contemporánea.

Abre el dossier el artículo de Jara Calles, quien se interroga sobre la evolución actual del ensayo como género discursivo y sobre la pornografía como objeto de pensamiento. Tras un repaso por los escasos ensayos sobre pornografía que se han escrito desde finales del siglo xx –entre los cuales no podía faltar el ya comentado de Román Gubern– propone interesarse en ensayos muy recientes que no solo renuevan la escritura del género ensayístico sino también la reflexión sobre la pornografía, proponiendo aproximaciones de tipo filosófico y político muy originales, influenciadas por el feminismo, los estudios de género y *queer*, especialmente el trabajo de Paul B. Preciado, Gabriela Wiener o Eloy Fernández Porta, así como las tomas de posición de cineastas o actrices del porno español.

---

<sup>4</sup> Dentro de las aclamadas series americanas de estos últimos años tenemos algunos ejemplos, como *Masters of Sex* (Michelle Ashford, Showtime, 2013, 4 temporadas, 46 episodios, 2013-2016), que ficcionalizaba la historia de William Masters y Virginia Johnson, reconocidos sexólogos, o *The Deuce* (George Pelecanos y David Simon, HBO, 1 temporada, 8 episodios, 2017- en producción), ambientada en la ciudad de Nueva York en los años setenta, en pleno despegue del cine pornográfico. El último episodio recrea el estreno de uno de los grandes hitos de ese cine: *Garganta profunda* (*Deep Throat*, Gerard Damiano, 1972).

De lleno en el *post-porno* se sitúan los dos siguientes artículos. En su texto, Txetxu Aguado analiza la combinación fílmica entre pornografía y feminismo a través de la producción de Erika Lust y apoyándose en particular sobre las teorías del *post-porno* y, dentro de ellas, de manera más particular, en las reflexiones de Paul B. Preciado. Se trata de mostrar cómo la cineasta afincada en Barcelona logra elaborar imágenes del cuerpo y de su dimensión sexual-emocional novedosas dentro de lo que se ha venido en llamar porno feminista. Claire Laguian, por su parte, se interesa por la poesía lesbiana y *queer* española del siglo XXI y por los ataques que esta realiza a las convenciones poéticas y de género. Con perspectivas de *Queer* y *Gender Studies*, se analizan las modalidades poéticas de rehabilitación de las voces lesbianas eróticas en genealogías literarias ocultadas por las normas heteropatriarcales. También se remite a la expresión poética de sexualidades transgresoras en la línea de estos movimientos *posporno*, *queer* y *pornoterrorista*.

Paola Bellomi y Amélie Florenchie analizan la obra de narradoras españolas poniendo al descubierto sus mecanismos de ruptura y/o de conservación de la norma. La primera estudia en ese sentido la obra de Silvia C. Carpallo, valiéndose para ello tanto de la teorización del discurso narrativo de Vladimir Propp como de la perspectiva *queer* de la escuela italiana actual y, en particular, de las propuestas de los filósofos Michela Marzano y Lorenzo Bernini, en línea con J. Butler, A. Cavarero y M. Foucault, lo que supone, más allá del cuestionamiento del discurso vehiculado por la obra de la autora estudiada, una reflexión sobre las categorías de pensamiento que la literatura erótica española contemporánea está defendiendo. En cuanto a Amélie Florenchie, propone analizar las características del género del *soft-porn* o narrativa sentimental pornoerótica española actual a partir de cuatro novelas y del estudio de *Cincuenta sombras de Grey* de E. L. James por Eva Illouz. Así se plantea la cuestión de la emancipación femenina a través de una sexualidad "liberada", frente a representaciones que refuerzan los estereotipos de género, la dominación masculina, a veces hasta los extremos de la violencia de género.

Aborda asimismo el género novelístico el artículo de Blanca Riestra, al analizar la evolución de la representación del sexo en las sociedades digitales a través del estudio de una ficción centrada en los amores incestuosos y perversos de Fabián y su hermana gemela Eva: *Subsuelo*, de Marcelo Luján (2015). Las prácticas del *sexting* y del *sex-tape*, banalizadas por el cruce de pornografía y digitalización, se vuelven más importantes que los propios actos sexuales, se convierten en objetos de deseo y, sobre todo, en instrumentos de poder. Aporta así Riestra un ejemplo de circulación de imágenes pornográficas que se vincula con la revolución vivida por la industria pornográfica, la cual será tratada en el artículo firmado por Marta Álvarez y Laureano Montero. Los dos investigadores parten de la supuesta pornografización a la que ya hemos hecho referencia y de una modalidad cinematográfica en particular, el *hardcore crossover*, que desvía códigos del cine pornográfico *mainstream* hacia un tipo de cine diferente, a menudo de autor, para cuestionar su presencia en la producción española de la última década. Contrastan para ello lo que sería una retórica pornográfica con

un nutrido grupo de filmes de un cine “generalista” –producido y distribuido en circuitos más que menos normalizados– ofreciendo así algunas conclusiones sobre la representación del sexo en el cine español actual.

No podemos cerrar estas líneas sin dar las gracias a todas y todos los que han colaborado en la elaboración de este dossier. En su camino accidentado se han quedado interesantes trabajos, que, esperamos, podrán ver en otro momento la luz, y con ellos el análisis de tantas obras pornoeróticas que son otros tantos reflejos y reflexiones de las relaciones sensibles que no dejamos de establecer entre nosotras y nosotros, ya sea por contacto directo o con la intermediación del papel y la pantalla.

#### OBRAS CITADAS

- Aguilar, José (2012): *Las estrellas del destape y la Transición*. Madrid, T&B Editores.
- Alzieu, Pierre; Jammes, Robert; Lissorgues, Yvan (2000): *Poesía erótica del Siglo de Oro* [1975]. Barcelona, Crítica.
- Borghgi, Rachele (2013): “Post-porn”, *Rue Descartes*, n.º 79, accesible en <<https://www.cairn.info/revue-rue-descartes-2013-3-page-29.htm>> [última visita 15.1.2018].
- Bourcier, Hélène (2005): “Postpornographie”. En Philippe Di Folco: *Dictionnaire de la pornographie*. París, PUF, pp. 378-379.
- Díaz Diocaretz, Miriam, y Zavala Zapata, Iris (eds.) (1992): *Discurso erótico y discurso transgresor en la cultura peninsular, siglos XI al XX*. Madrid, Ediciones Tuero.
- Dubois, François Ronan (2014): *Introduction aux Porn Studies*. Bruselas, Les Impressions Nouvelles.
- Fayanás, Edmundo (2015): “Alfonso XIII: negocio, porno y sexo”, *nuevatribuna.es*, 19 de enero, accesible en <<http://www.nuevatribuna.es/articulo/sociedad/alfonso-xiii-negocio-porno-y-sexo/20150119181815111421.html>> [última visita 15.1.2018].
- Fernández Rodríguez, Esther (2009): *Erotismo en el teatro del Siglo de Oro*. Newark, Juan de la Cuesta.
- Freixas, Ramón, y Bassa, Joan (1996): *Expediente ‘S’: softcore, explotación, cine ‘S’*. Barcelona, Futura.
- Garzón, Raquel (2003): “Los goces secretos del rey pornógrafo”, *Clarín*, 14 de junio; accesible en <<http://edant.clarin.com/suplementos/cultura/2003/06/14/u-00701.htm>> [última visita 15.1.2018].
- González Lejárraga, Antonio (2011): *La novela rosa*. Madrid, CSIC.
- Gubern, Román (1981): *La censura. Función política y ordenamiento jurídico bajo el franquismo (1936-1975)*. Barcelona, Península.
- (2005): *La imagen pornográfica y otras perversiones ópticas*. Barcelona, Anagrama.
- Guereña, Jean-Louis (2013): *Les Espagnols et le sexe*. Rennes, PUR.
- Infantes, Víctor (1997): *Los territorios literarios de la historia del placer* [actas del I coloquio de erótica hispana, Montilla, Casa del Inca, 18-20, junio, 1993]. Madrid, Libertarias.
- Kearney, Patrick J. (1982): *A History of Erotic Literature*. Londres, Macmillan.
- Litvak, Lily (1979): *Erotismo fin de siglo*. Barcelona, Bosch.

- Llopis, Bienvenido, y Carmona, Luis Miguel (2009): *La censura franquista en el cine de papel*. Madrid, Cacitel.
- López Martínez, Pedro (2006): *La sonrisa vertical: una aproximación crítica a la novela erótica española (1977-2002)*. Universidad de Murcia, Servicio de publicaciones.
- López-Baralt, Luce, y Márquez de Villanueva, Francisco (1998): *Erotismo en las letras hispánicas*. México, Colegio de México.
- Martín, Adrienne L., y Díez, José Ignacio (eds.) (2009): *Venus venerada I y II*. Madrid, Editorial Complutense.
- Martin, Laurent (2003): "Jalons pour une histoire culturelle de la pornographie en Occident", *Le temps des Médias*, n.º 1, accesible en <<https://www.cairn.info/revue-le-temps-des-medias-2003-1-page-10.htm#no53>> [última visita 15.1.2018].
- Montero, José Franciso, y Rodríguez Serrano, Aarón (coords.) (2017): *Porno, ven y mira*. Santander, Shangrila.
- Mulvey, Laura (1975): "Visual Pleasure and Narrative Cinema", *Screen*, vol. 16, n.º 3, pp. 6-18.
- Pavés, Gonzalo, y García Gómez, Francisco (coords.) (2017): "Sexo y erotismo en el cine", dossier, *Fotocinema*, n.º 15.
- Ponce, José María (2004): *El destape nacional*. Barcelona, Glénat.
- Reyes Cano, Rogelio (1989): *Poesía erótica de la Ilustración*. Sevilla, El carro de la nieve.
- Seguin Vergara, Jean-Claude (2015): "Deslizamientos progresivos del placer: del 'S' al 'X' en el cine español", *Área abierta*, vol. 15, n.º 3, pp. 69-84.
- Williams, Linda (1999): *Hardcore: Power, Pleasure and the "Frenzy of Visible"* [1989]. Berkeley, University of California Press.
- (ed.) (2004): *Porn Studies*. Durham, Duke University Press.
- Paveau, Anne-Marie (2011): *Le discours pornographique*. París, La Musardine.



## LA PORNOGRAFÍA Y EL DOMINIO DE LO PORNOGRÁFICO EN EL ENSAYO ESPAÑOL [O QUÉ SUCEDE CON LA TENSIÓN ENTRE LAS NOCIONES DE SEXO Y PODER]

PORNOGRAPHY AND THE DOMAIN OF  
PORNOGRAPHY IN THE SPANISH ESSAY  
[OR WHAT HAPPENS TO THE RELATIONSHIP BETWEEN  
THE NOTIONS OF SEX AND POWER]

JARA CALLES HIDALGO  
Stockholm Universitet  
jara.calles@su.se

**RESUMEN:** El objetivo de este estudio es plantear un estado de la cuestión sobre el tratamiento que recibe un tema como el de la pornografía en el ensayo español contemporáneo, teniendo en cuenta que se trata de un tipo de discurso que cada vez tiene más que ver con las relaciones de poder que con el sexo (Braidotti). La pornificación gradual y ascendente de la sociedad, los nuevos formatos y las nuevas voces (en concreto, las femeninas) que han ido interviniendo en la configuración de una visión diferente, normalizada y más compleja de la pornografía, se acogen aquí como elementos de un interesante debate sobre las relaciones entre pornografía, sexualidad, identidad, género y poder.

**PALABRAS CLAVE:** ensayo español; feminismo; poder; pornografía; sexo

**ABSTRACT:** The objective of this study is to address the status of the issue regarding treatment given to a topic such as pornography in contemporary Spanish essays, taking into account that this is about a type of speech which has more often to do with the relationship of power than with sex (Braidotti). The gradual and increasing pornification of the society, the new formats and voices (in particular, the feminine ones) which have been influencing the configuration of a different vision, normalized and more complex about pornography, are included here as elements of an interesting debate about the relationship between pornography, sexuality, identity, gender and power.

**KEYWORDS:** Spanish Essay; Feminism; Power; Pornography; Sex



## 1. EL CONTEXTO

En torno al año 2010, en un artículo publicado en *El País* bajo el título “La filosofía en el vertedero”, Félix de Azúa se lamentaba ante la situación moribunda de un género como el ensayístico, a excepción de una serie de autores a los que él hacía responsables de un “pensamiento filosófico” renovado y propio. Entre ellos, el autor mencionaba a José Luis Pardo, que en ese momento acababa de publicar el ensayo *Nunca fue tan hermosa la basura* (2010). Esto era algo que uno podía interpretar como un síntoma de retraso cultural, presente, de igual modo, en otro tipo de disciplinas artísticas, donde la auto-emulación había propiciado la puesta aparte de la “verdadera” investigación estética, entendida como ejercicio de innovación y compromiso con la actualidad.

Con el cambio de siglo, no obstante, esa necesidad de actualización de los patrones de pensamiento comenzó a hacerse más explícita y urgente y, por lo mismo, a ser relevada por pensadores que podrían considerarse “de nueva generación” (aunque no solamente). Puede pensarse, por ejemplo, en Eloy Fernández Porta, Paul B. Preciado (aka. Beatriz Preciado), Jorge Carrión, Vicente Luis Mora, Agustín Fernández Mallo, Jorge Fernández Gonzalo o Juan Freire; también al alimón con autores que se debatían entre ambas direcciones, pues estas no han de ser necesariamente opuestas a la hora de generar alternativas. Ese sería el caso de ciertos autores amparados por la institución cultural y la academia, pero cuya producción ensayística se caracteriza por haber acomodado sus discursos a las exigencias, tanto temáticas como estéticas, de este tiempo. Por ejemplo, autores como José Luis Molinuevo, Félix Duque o José Luis Brea, que optaron en su momento por afrontar la tesitura social inaugurada con el cambio de siglo (y, especialmente, al cierre de su primera década), atendiendo a una realidad contemporánea, de forma transversal y compleja. La clave, posiblemente, estuvo en haber sabido conciliar la escritura académica con poéticas de naturaleza más excéntrica, propiciando de ese modo un equilibrio entre el academicismo y una cultura más popular, que es lo que, tiempo después, ha ayudado a configurar la aparición de nuevos espacios para la crítica y la reflexión filosófica sobre el presente, de manera más efectiva y contemporánea.

Quizá por esto, siete años después, el titular ya no es el mismo. Así se ha planteado, de nuevo en *El País*, en un artículo elaborado por el periodista Carles Geli en el que se rechazaba la idea de crisis a favor del concepto de *mutación* con relación a la producción (y publicación) de ensayo en el territorio nacional. Un término, el de mutación, que encaja a la perfección en este contexto, teniendo en cuenta la tesitura actual del género, que en términos estéticos vive una suerte de renacimiento. Bajo el título “La gran mutación del ensayo”, venía a ponerse de relieve la deriva del género hacia una alta divulgación de los contenidos, adaptados ahora a las exigencias de un público de cultura media, demandante de propuestas cada vez más dispersas y heterogéneas, pero sin renunciar por ello a la calidad y profundidad del pensamiento. Lo que habría cambiado, parece indicarse, es la metodología y, con ella, el propio discurso, que se vuelve transdisciplinar y pasa a adoptar un estilo de expresión más popular (entendiendo

esto como un contrapunto al estilo más académico –o mejor, academicista– de la tradición ensayística nacional).

En palabras de Jordi Gracia, citado por Carles Geli en el artículo, este cambio de registro se debería especialmente a tres aspectos que tienen mucho que ver con la naturaleza del discurso: uno, el interés por parte de los autores por “ponerse al mismo nivel intelectual del lector”; dos, el hecho de abordar temas y fenómenos de actualidad y, tres, el hacerlo “estilísticamente mezclando documentación, ensayo y crónica” (Geli 2017).<sup>1</sup>

Por supuesto, esto no significa que el ensayo se haya convertido en un género de masas pero, tal y como apunta Jesús Espino, subdirector de Akal y Siglo XXI, estos textos vienen a cubrir “el hueco de artículos largos que han desaparecido en prensa” (Geli 2017), respondiendo a las necesidades de un rango más amplio de lectores en busca de algo “más atractivo y disfrutable”, con lo que “aprender y divertirse” (ahora en palabras de Miguel Aguilar, editor de Taurus y Debate, también citado en este artículo). Esto explica, por lo mismo, el éxito de catálogos como el de *Errata naturae*, con títulos dedicados a la ecología, el activismo y la conciencia social, las teleseries de última generación o las tendencias en novela gráfica actual, en tanto ejemplo de cómo la atención sobre los contenidos se ha desplazado en esta época hacia la manera de disfrutarlos. Una tendencia que resulta tangible en los modos de hacer ensayo hoy en día, abiertos a esa transversalidad e interdisciplinariedad de los contenidos que ocurre igualmente en otras esferas de la producción cultural.

Podría pensarse, entonces, que una escena como esta resulte favorable a la aparición de estudios teóricos sobre la pornografía, pero no tarda uno en darse cuenta de que trabajos de este tipo siguen siendo bien escasos, por mucho que el impacto comercial del porno sea indiscutible y la sociedad contemporánea se haya convertido en una “pornógrafa consumada” (Barba y Montes 2007: 13). Pocas veces como ahora se ha hablado tanto de pornografía en la superficie de la esfera social y pocas veces como ahora ha estado tan presente en los imaginarios y los distintos espacios discursivos ligados a la misma. Puede pensarse, por ejemplo, en la producción narrativa de ficción no catalogada como tal, donde se ha producido una eclosión a este respecto y, donde, además, pueden encontrarse testimonios que servirían al mismo tiempo como espacios de reflexión más próximos a géneros como la crónica o el ensayo, ya sea desde una perspectiva de cuestionamiento del propio género o bajo criterios ligados a la herencia de los *Cultural Studies*. Es decir, mostrando alternativas a los modelos heteronormativos a través de aspectos que también tienen que ver con la antropología cultural y las subculturas sexuales, el feminismo, la prostitución, la pedofilia, el fetichismo o el sadomasoquismo; mostrando otros códigos de conducta, ajenos a la tendencia estereotipificante, así como diferentes “maneras de entender la praxis sexual, la cotidianidad sexopolítica y los códigos de visualización” (Fernández Gonzalo 2014: 18).

---

<sup>1</sup> Las observaciones de Gracia proceden, en realidad, de su libro, escrito en colaboración con Domingo Ródenas de Moya, *Pensar por ensayos en el siglo xx. Historia y repertorio* (2015).

Bajo esta perspectiva, podría pensarse que hablar de pornografía se ha vuelto una práctica *mainstream*, o que conforma, a lo sumo, un gesto progresista, de normalización; pero lo cierto es que sigue encerrando un componente activista y reivindicativo, que ensalza la paradoja de que al porno le siga correspondiendo el lugar de lo obsceno, incluso con la mediación de Internet como lugar de acceso, difusión y producción de contenidos. En palabras de Andrés Barba y Javier Montes, "el porno se mantiene en un lugar absolutamente particular respecto al resto de producciones culturales: accesible de forma general y a la vez oculto de forma general. Al alcance de la mano y sin embargo a una distancia simbólica variable de la esfera pública" (2007: 83).

Quizá sea esta la clave que explique que la aproximación teórica, filosófica y crítica a la pornografía siga siendo, por el momento, una práctica minoritaria, aunque reseñable, cuya dificultad no parece residir tanto en encontrar el tono, como la perspectiva. Dicho de otro modo, el hecho de situarse respecto a lo pornográfico con el fin de reflexionar sobre lo que esa representación dice, tanto de uno mismo como del contexto en el que se producen y perciben esos contenidos, puede llevar a adoptar posiciones incómodas e incluso carentes de credibilidad en los discursos que surgen con tal finalidad. En este sentido, para hablar de pornografía no basta con superar la dualidad pro/contra lo pornográfico, sino que es necesario entender que como sujeto uno siempre se verá afectado por algún tipo de pornografía, y que eso es algo que dificulta toda pretensión de neutralidad en torno a este tipo de temas:

Hay una convención muy extendida cuando se habla de porno. Se acepta, sí, que es un asunto enormemente interesante desde puntos de vista filosóficos, antropológicos, sociológicos o cualesquiera otros. Y a la vez parece darse por hecho que (por interesante que pueda resultar), es algo que solo atañe a los demás. Que siempre son otros [...] quienes conciben, producen, ofertan y consumen porno. [...] Y esa es precisamente otra de las dificultades de hablar sobre porno –o de consumirlo–: la de reconocerse sujeto susceptible a lo porno. (Barba y Montes 2007: 19)

Posiblemente, la mejor anécdota sobre este punto sea la protagonizada por Manuel Vázquez Montalbán después de ver la célebre *Garganta profunda* (1972) en Nueva York. Tal y como lo relata Román Gubern en *La imagen pornográfica y otras perversiones ópticas*, "después de verla le pregunté su opinión, que fue muy escueta: 'Es inverosímil'" (2005: 26).

La otra dificultad a la hora de hablar de pornografía es, justamente, la de delimitar qué es lo pornográfico, pues no parece posible reducirlo únicamente a la naturaleza de unas imágenes de contenido sexual. Antes al contrario, el porno se mide por "su capacidad funcional para estimular la sexualidad" (Gubern 2005: 9), aunque esto también depende de un punto de vista y, más en concreto, de una determinada metodología: *una manera de*, puesta en relación con un contexto histórico, político y cultural concreto.

## 2. EL ESTADO DE LA CUESTIÓN

Uno de los primeros ensayos sobre pornografía, publicado en ámbito nacional, es *La imagen pornográfica y otras perversiones ópticas* (1989) de Román Gubern. Un ensayo que en su momento tuvo un éxito abrumador y que, tras años agotado, volvió a editarse en 2005 en versión ampliada. Cada capítulo contenía un *post-scriptum* en el que el autor actualizaba y comentaba las ideas vertidas en el texto original; siendo especialmente llamativo el cambio que había tenido lugar, tan solo unos años después, en cuanto al estatus de la imagen y el discurso pornográfico.

Además de establecer una genealogía de la pornografía como objeto de consumo, en esta obra se explicaba la evolución del mercado y del propio proceso de producción y postproducción del cine para adultos. De esta forma, Gubern no solo contextualizaba una visión muy concreta del porno (que en un primer momento era exclusivamente masculina), sino que repasaba cómo de “la progresiva permisividad de las representaciones eróticas públicas en la pantalla” se pasó de un cine *soft-core* a lo que hoy se denomina porno duro o *hard-core* (2005: 10-11). Esto daría lugar, como muestra el listado de películas que va desgarrando en su argumentación, a un prolijo repertorio de representaciones de prácticas y juegos sexuales, que cumplía con el principio de la escalada de estímulos y, al mismo tiempo, con el gusto sexual mayoritario del momento.

Así, la sodomización, poco frecuente en los primeros años de despenalización del cine porno (aunque ya presente en *Garganta profunda*), se difundió en la segunda mitad de los años setenta, según el principio de la escalada de estímulos. Entre las ofertas icónicas de la sodomización figuró de modo importante el dolor/placer de la penetración anal, que el género muestra usualmente a través del rostro de la actriz. Consecuentemente con esta escalada, apareció la práctica de la triple obturación simultánea del cuerpo femenino (vagina, boca y ano). Pero otras variantes del placer erótico (sodomasoquismo, zoofilia, coprofagia) se mantuvieron en los guetos especializados y selectivos de los *peep-shows* y *sex-shops*, en cabinas de visión individual. (Gubern 2005: 14)

Por otro lado, Gubern otorga a la pornografía un carácter altamente funcional (la gratificación pornográfica en forma de excitación y orgasmo), señalando al mismo tiempo la capacidad didáctica de este tipo de contenidos. A ello vincula la extensión y aceptación de ciertas prácticas sexuales en las culturas occidentales, así como la superación de ciertos tabúes sociosexuales, como podría ocurrir con la exploración de la sexualidad de personas físicamente desfavorecidas. No obstante, si hay algo que de verdad aporta un valor especial a este libro son sus comentarios a la semiótica de la imagen pornográfica, que además se pone en relación, en este contexto, con la imagen cruel a través del cine *gore* y las *snuff-movies*.

Se produce, en este punto, un testimonio que puede ponerse en relación (y, a veces, en contraste) con voces más actuales que también se han preguntado

por cómo la pornografía re-produce una subjetividad heteronormativa y patriarcal, y las consecuencias que eso tiene en el imaginario social:

La figura que delata con más nitidez la perspectiva masculinista del género es la práctica no infrecuente de eyacular sobre el rostro de las actrices, en un acto que tiene como resultado iconográfico una suerte de singular condensación freudiana (cara/semen). El semen sobre el rostro femenino [...] implica un mancillamiento simbólico del sujeto poseído por medio de una marca visible de posesión y de dominio. Viene a constituir una marca del macho sobre la parte más expresiva y emocional del cuerpo de la hembra dominada y poseída por él. (Gubern 2005: 21)

De esta forma, en el primer capítulo de la obra, el autor ahonda en cuestiones de retórica de la imagen, a través de todo un imaginario fílmico con el que mostrar esos argumentos. Así, este libro pasa a convertirse en una obra de referencia sobre el estado de la cuestión de lo pornográfico a finales del siglo pasado, cuando el salto a Internet se desconocía y ya empezaban a verse las consecuencias comerciales del consumo doméstico del porno en formato VHS y DVD.

El autor se detiene a explicar detalles sobre el carácter analítico del encuadre y la selectividad analítica del montaje, la utilización de dos cámaras como práctica habitual del cine pornográfico, el uso de insertos para sustituir eventuales fallos y carencias de los actores, o la importancia de los primeros planos genitales. Un catálogo de especificidades propias del género que Gubern pone en contraste con las formas tradicionales de cine, para después reconocer que también algunos “estilemas y estructuras narrativas de los géneros clásicos [...] fueron absorbidos, recuperados y reciclados por el porno duro desde los orígenes de su despenalización” (2005: 38). Según sus propias palabras, esto produjo una consecuente modificación del estatuto del cine pornográfico, que comenzó a filtrarse en el cine autoral y de ficción convencional, tal y como lo muestran las obras *El imperio de los sentidos* (1976) de Nagisa Oshima, *Los frutos de la pasión* (1981) de Shuji Terayama o la más reciente *Nine songs* (2004) de Michael Winterbottom. Un desplazamiento de los contenidos a través de géneros ajenos a lo pornográfico que se introduce, como se menciona en este ensayo, en géneros como el *hentai* japonés o los videojuegos.

Teniendo esto en cuenta, se tiene la impresión de que este ensayo, ya revisado y ampliado, aborda todos los lugares de actualidad relacionados con la experiencia pornográfica, pero no es del todo así. Hay un aspecto que resulta insuficiente desde una óptica actualizada y es el de la pornografía como institución económica y de poder, reproductora de códigos de conducta y modelos de subjetividad. Una dimensión del discurso pornográfico que adquiere una gran relevancia en los debates actuales sobre pornografía e identidad, teniendo en cuenta el carácter conservador y la mirada esencialmente masculina de este género.

A este respecto, el propio Román Gubern afirma que hay una total asimetría en el tratamiento de la cuestión de género en el cine pornográfico. Pero no

solo porque no hayan sido muchas las películas pensadas y realizadas por mujeres para mujeres, sino porque los actores ni siquiera se ven afectados del mismo modo por la *obsolescencia consumista*. Si hay algo que queda claro en este punto es que el compromiso que el porno establece con el espectador tiene un mayor alcance que el de la simple ceremonia y realización del deseo (masculino), pues su introducción psicológica en el espacio de lo representado opera no solo de forma erótica, sino también ideológica.

De hecho, este sería el testigo que recoge el ensayo *La ceremonia del porno* (2007) de Andrés Barba y Javier Montes. Una obra también de corte académica, aunque con un tono más relajado, que vino a ampliar y repensar algunas de las cuestiones apuntadas por Román Gubern en su trabajo y, en concreto, en el *Post-escriptum* del capítulo primero de su ensayo. La perspectiva, no obstante, resulta del todo diferente en el caso de Barba y Montes, que se aproximan al porno entendiéndolo como un dispositivo comercial y cultural, en un sentido amplio e integrador de ambos términos. Así lo afirman en el capítulo introductorio: "No se trata aquí de analizar los códigos visuales de la imagen pornográfica, ni de *deconstruir* sus *textos*, ni de repasar su Historia, ni de estudiar su incidencia social" (2007: 17), sino de explicar la pornografía como una experiencia ubicada en el marco de una ceremonia, cuyas características tratan de dilucidarse a lo largo de la obra.

De esta forma, la cuestión de este ensayo no es tanto la definición o delimitación de lo pornográfico, como el establecimiento de una tesis: la de la pornografía como acontecimiento y ceremonia. Para entenderlo, es fundamental rescatar esa idea de compromiso ya apuntada por Gubern en su ensayo, pero utilizándola bajo una óptica diferente. Si lo porno no es un hecho en sí, su naturaleza vendrá definida por la actitud del consumidor ante su recepción. La excitación, entonces, depende de la relación de un contenido con su contexto y, sobre todo, de la experiencia individual de ese contenido: "En tanto que mi excitación ante el acontecimiento pornográfico no se produzca, ese acontecimiento no es pornográfico, sino cómico, ridículo, inmoral, desagradable o inocuo" (Barba y Montes 2007: 44). En este sentido, para que se produzca la excitación (destino) ha de haberse establecido previamente un compromiso con lo mirado (origen), pues solo así se da comienzo a esa ceremonia del porno que es, por otro lado, la garantía de pervivencia del género.

Establecida esta tesis, los autores del ensayo recorren diversas corrientes teóricas con el fin de establecer un estado de la cuestión integrador y plural, que dé cuenta de la complejidad que encierra un género como este, a pesar de ser concebido y consumido "en formatos rudimentarios reducidos a la mínima expresión narrativa y formal" (2007: 17). Tal y como ellos mismos señalan, ver porno es fácil, pero reflexionar sobre el porno ya no lo es tanto. Así lo muestra el capítulo introductorio, donde se hace un repaso sobre los distintos intentos de delimitación de lo pornográfico, hasta el punto de llegar a vincularlo con el espacio del arte (y negarlo): "En este punto la intuición popular es la correcta:

arte y porno son cosas absolutamente opuestas, y aun excluyentes. Cuando una cobra sustancia, se desvanece la otra" (2007: 31).<sup>2</sup>

Por otro lado, además de un recorrido por los hitos icónicos de la pornografía internacional (ahora sí, muy a la manera de Gubern, pese a que en ocasiones opere una óptica analítica diferente), cabría destacar los tres aspectos fundamentales de este ensayo. El primero, la crítica a una visión de la pornografía atendiendo a los códigos de la narrativa tradicional (veracidad, coherencia, realismo), pero no para ratificar esa visión inverosímil o carente de sentido, por lo general asignada al cine pornográfico, sino para demostrar cómo su estructura narrativa viene a salvaguardar las condiciones para que se produzca la ceremonia antes apuntada: "La coherencia de la narrativa porno es extraordinariamente lábil y compleja. Está dirigida precisamente a lograr que el espectador se excite" (Barba y Montes 2007: 103). El segundo, el análisis del papel del humor como elemento de control entre las dos esferas puestas en juego en el territorio de la pornografía: la pública (pues la risa responde a los mecanismos de la comunidad) y la privada (a la que pertenecen la excitación y el placer), en "un momento en que se pensó que el porno también podía ser un acontecimiento colectivo" (112), por mucho que el carácter del primero terminara por desarticular el del segundo (y viceversa). El tercero, y posiblemente el más interesante, es el que ahonda en la relación entre el cuerpo pornográfico y el concepto de *máscara*. Aunque algunos de los juicios relacionados con esto pueden resultar controvertidos al contrastarlos con algunas corrientes feministas ("la máscara no ha reducido a *cosa* a la mujer [...], sino a *estado*, que es bien distinto"), resulta interesante esa visión de los actores como personificaciones de emociones en un género que por lo general elude toda clase de afectividad. Según esto, "la actriz que está siendo penetrada en una película porno es una máscara bajo la cual no hay nada sino la personificación de un estado. 'La actriz porno', dice Baudry en *La Pornographie et ses images*, 'no goza: es el gozo'" (Barba y Montes 2007: 102). Este aspecto, según los autores, mueve a (y refuerza) la excitación; de hecho, esto es algo que también anotaba Román Gubern de forma tangencial en su texto, al apuntar esa necesidad de ver cada vez más que obligaba a encontrar nuevas formas de encuadre (por ejemplo, la frontalidad del cuerpo pornográfico, por lo general, femenino), buscando "el efecto de complicidad con el espectador, para introducirlo psicológicamente en el espacio virtual de su escena" (2005: 57). La máscara funciona entonces como el vehículo y el obstáculo, pues como *estado* este no puede resultar desmedido ni parecer (que no serlo) fingido: el porno se revela como un acto de fe.

Ahora bien, si lo que se busca es un análisis de lo pornográfico realizado de manera más profunda e incluso conceptual, resulta fundamental acudir al

---

<sup>2</sup> La clave de esta idea aparece perfectamente explicada por el filósofo y escritor Jorge Fernández Gonzalo en su ensayo *Pornografíti. Cuerpo y disidencia*, cuando apunta lo siguiente: "Arte y pornografía pueden habitar el mismo soporte, construirse en el mismo objeto, pero es exclusivamente la mirada aquello que discrimina entre ambos: lo artístico pertenecerá al archivo [...], mientras que su índice de excitabilidad pertenecerá a la percepción de cada observador, formará parte de esa suplementariedad obscena que introducen nuestros cuerpos y nuestra mirada sobre el objeto observado" (2014: 17).



ensayo *Pornografitti. Cuerpo y disidencia* (2014) de Jorge Fernández Gonzalo. Un ensayo de corte filosófico que aborda este tema desde distintas perspectivas, y donde se dota de un espacio central a cuestiones relacionadas con las políticas de género y la construcción de las identidades sexuales; seguramente, el campo en el que más innovaciones ha habido a este respecto en los últimos años.

También esta obra se adentra en la dificultad de dilucidar una definición satisfactoria de la pornografía, pero partiendo en este caso de dos ideas fundamentales: una, que la pornografía es un invento reciente y, por tanto, indisociable de conceptos como los de “visibilidad, sexualidad, censura y goce” (Fernández Gonzalo 2014: 21). Dos, que “todo es pornografiable”, pese a no poder decir que todo sea pornográfico (2014: 18). Según Jorge Fernández Gonzalo, “la pornografía [es] una manera concreta de entender la corporalidad y sus representaciones, erigida sobre unas coordenadas temporales y discursivas específicas y apoyada en novedosas técnicas de reproducción visual” (2014: 19). Se entiende, entonces, que para hablar de pornografía en toda su complejidad ya no pueden eludirse cuestiones como las de identidad (no solamente sexual), privacidad (en constante reformulación con las tecnologías del yo), los avances en tecnología (donde cada vez más el espectador deviene en co-autor) o las distintas modalidades afectivas contemporáneas, que muestran (y tratan de vencer) las jerarquías de poder basadas en una visión del género y el sexo como instituciones económicas.

De hecho, “no pocos autores han señalado la importancia de la pornografía como herramienta de regulación de género y forma de hegemonía de la mirada masculina, occidental, burguesa y heterocentrada” (Fernández Gonzalo 2014: 25); lo que viene a mostrar la importante tarea que queda por hacer a este respecto en un medio totalmente desigual en cuanto a la demanda de diversidad en los contenidos y su oferta. ¿Qué ocurre, si no, con las corporalidades abyectas y periféricas, con las prácticas sexuales no convencionales? En este punto, es fundamental atender a los discursos feministas y sus distintas estrategias a la hora de pensar la identidad y la sexualidad como un construcción sociohistórica y cultural que, por lo mismo, no responde a un modelo cerrado, sino de la multiplicidad. De hecho, como apunta el autor, en los últimos años se ha producido un “cambio completo en la concepción de los cuerpos y las identidades”, que “pertenecen a una mirada, a una historicidad, a unas tecnologías de apropiación y representación” (38 y 144) que hacen imposible obviar estas cuestiones.

Muy en sintonía con la visión del género aportada por Judith Butler en tanto construcción, se llega aquí a la conclusión de que también la sexualidad constituye un territorio inestable, ajeno a esa dicotomía sexual tradicional polarizada en el binomio hombre-mujer. A este respecto, en el libro se refuerza una idea moderna que viene a aglutinar el origen de todos los movimientos asociados a la cuestión de género y los códigos sexuales, emocionales, afectivos e identitarios, en auge en las últimas décadas: “La pornografía no es *representativa* [...] la pornografía es *performativa*” (Fernández Gonzalo 2014: 156). Un valor que apunta directamente a la funcionalidad sociocultural del porno, al actuar como garante de las diferencias de género y de un sistema heteropatriarcal, hetero-

normativo y estereotipificante. En otras palabras, su papel no es el de mostrar una realidad, sino el de construirla y rentabilizarla, incluso en el caso de los formatos más abiertos a filtrar códigos sexuales tradicionalmente rechazados o patologizados, en función de un momento u otro de la historia. Ese sería el caso del cine *amateur*, que no siempre funciona como ventana a otras prácticas y sexualidades posibles, siendo como es un género que tiende hacia la conservación de una visión heteronormativa, incluso en torno a las prácticas que contestan ese esquematismo.

En este punto, el autor menciona cómo suelen ser absorbidas las prácticas de este tipo, citando el caso de la pornografía lésbica, que suele incorporarse a producciones dirigidas a un público masculino y no tanto para consumidoras lesbianas de porno. Algo parecido comentaba ya Román Gubern en su ensayo, al hablar de cómo ciertas prácticas vinculadas al triolismo seguían una pauta sexista similar: mientras en las relaciones de un hombre con dos mujeres se insertan siempre juegos sexuales entre ellas, en las relaciones de una mujer con dos hombres ocurre justo lo contrario. Una hipocresía icónica que viene siendo el campo de batalla de la teoría *queer* y los movimientos feministas, que asumen de raíz la violencia de las formas de categorización tradicionales y las formas en que estas se perpetúan a través de la pornografía y otras estructuras de poder.

Como inciso, para una aproximación a estas cuestiones de género y representación es recomendable la lectura de un pequeño ensayo elaborado por Marisol Salanova bajo el título *Postpornografía* (2012), reeditado tres años más tarde como anexo en *Enterrados. El ocaso de los cuerpos* (2015). En él, Salanova reflexiona sobre el carácter instrumental del elemento pornográfico en el arte contemporáneo, también bajo la perspectiva del porno como instancia de subjetivación. Para ello, la autora se adentra en los discursos que han problematizado el modelo polarizado y heterosexual a la hora de representar los cánones corporales y de sexualidad en el terreno de la pornografía y el arte, pero elevando la cuestión hacia la representación de las identidades sexuales en un contexto en el que el sexo se utiliza como elemento diferenciador. De este modo, Marisol Salanova realiza una síntesis crítica de los presupuestos más representativos de movimientos como el feminismo, incluyendo el feminismo prosexo, el transfeminismo, el movimiento postporno, los *Porn Studies* o la teoría *queer*; reconociendo, además, el valor que han tenido y tienen estas iniciativas en cuanto a la liberación de prejuicios en torno a la sexualidad, el género y la corporalidad en el debate actual sobre estas cuestiones.

### 3. LA ALTERIDAD CULTURAL

Como se señala habitualmente, la gran revolución en el porno se vivió con la llegada de Internet y el acceso a contenidos pornográficos por vía digital. La pornografía, siempre a la vanguardia de la modernidad tecnológica, acometió un cambio en su propia naturaleza que mostró de manera más contundente hasta qué punto la intimidad, cuyos códigos se vieron también reformulados en este medio, era y es uno de sus elementos fundamentales. Se alcanzaba, así, un

nuevo estadio en cuanto al consumo de pornografía, instalando la intimidad del espectador en el corazón mismo del porno (Barba y Montes 2007).

Esto suponía, por un lado, que el espectador pasaba a convertirse no solo en poseedor del acontecimiento pornográfico, sino en coautor de lo que allí se mostraba, e incluso en productor de contenidos. Dicho de otra forma, Internet no solo supuso el medio de acceso a un tipo concreto de representación, sino una extensión de lo pornográfico que convertía cualquier dispositivo con conexión en una webcam siempre encendida y, en consecuencia, a cualquier sujeto con un cuerpo en un agente activo de la industria. En palabras de Marisol Salanova, en la actualidad, "cualquier persona con conexión a Internet y un ordenador con cámara tiene a su alcance entrar a formar parte de la industria del sexo" (2015: 190). De hecho, esto es algo que lleva a repensar el porno *amateur*, junto con el grueso de la industria que constituyen las páginas de encuentros, videoconferencias anónimas y emisión de sexo en directo, como una posibilidad para la "proyección de las visiones culturalmente distintas en torno al cuerpo y la identidad" (208); a lo que podrían añadirse, también, las sexualidades no normativas y las prácticas eróticas disidentes.

En *Fenomenología de la alienación (The Act of Killing)* (2014), José Luis Molinuevo establece una teoría de la imagen impura en relación a la violencia, que por momentos podría trasladarse a la reflexión sobre la imagen pornográfica. En este sentido, la clave no la sitúa en el lado de los contenidos, como ya dijimos que tampoco puede hacerse en el territorio de la pornografía, sino en la metodología. Con Internet y el género *amateur*, por ejemplo, el porno se desliga de su carácter tradicionalmente *fake* para adentrarse directamente en el de lo real, pese a que no deja de tratarse de un montaje (pues el porno no constituye una experiencia *de facto*, sino su representación). Esto vuelve a llevarnos a esa idea del porno como ceremonia que conecta a su vez con una de las tesis centrales del pensamiento de José Luis Molinuevo en este libro: la de la *metonimia icónica*, según la cual, "el acto de filmar es el acto de matar" (2014: 22), digamos, ahora, de *follar*. Tal y como comentaba Gubern a propósito de esto mismo, "los actores hacen el amor, en efecto, para la cámara, es decir, para la mirada ulterior del espectador, bajo el imperativo de la visibilidad óptima" (2005: 19).

Emerge en esta idea el problema sobre los límites de la representación que son, curiosamente, los que activan el deseo y los mecanismos del placer. La necesidad de apropiación, continuamente aplazada en pornografía, se compensa a través de una visión de los cuerpos que solo el espectador puede alcanzar desde esa perspectiva, privilegiada, de factibilidad de la carne (por otro lado, negada a los actores). Se logra, así, una complicidad con el espectador que busca su implicación, el pacto para que se produzca el acontecimiento pornográfico, que llega a su máxima expresión en el contexto digital, el verdadero lugar de los contenidos personalizados y donde, a través de la privacidad y del anonimato que permiten estos espacios, el espectador puede llevar al extremo la práctica DIY, convirtiéndose en productor y actor de contenidos. De esta forma, también la pornografía, como género del *exceso del cuerpo* (Molinuevo 2014) se vuelve una fuente de autodescubrimiento y, por tanto, un género innovador en el te-

territorio de la subjetivación, al dinamitar el vínculo tradicional entre subjetividad y deseo, resultado de una concepción dicotómica de la fisiología humana (Fernández Gonzalo 2014).

Por su parte, la perspectiva que emerge a este respecto aporta un nuevo giro a los planteamientos en torno al porno: el sexo es (y así debe tratarse) una categoría política, por lo que una reflexión crítica y conceptual sobre la pornografía adquiere también ese carácter. Como puede adivinarse, esto enfrenta de nuevo el problema en torno a los límites de la representación, al desplazar el foco de interés no tanto hacia el hecho de hacer visible lo (ya) visible sino, por el contrario, a hacer visible lo que habitualmente se oculta a la mirada, porque no debe ser mostrado de acuerdo con ciertas normas y convenciones sociales que no son sino dispositivos opresores de poder.

El porno, desde siempre, se ha movido en el mercado tratando de satisfacer el gusto de la mayoría, aun cuando su estrategia comercial se ha basado en adaptar, o bien recodificar, nuevas posibilidades de consumo tanto a nivel funcional como de identidad y placer sexual. Por oposición a esto, es decir, al canon de lo pornográfico, puede pensarse en la noción de lo abyecto, como aquello no catalogable, de extensiones movedizas y perfiles vulnerables (Fernández Gonzalo 2014) que viene a mostrar lo escurridiza que es la noción de identidad, sobre todo en materia de comportamiento sexual.

No hemos de pagar un precio por reconocernos en nosotros mismos, en nuestras inclinaciones y voliciones. El objetivo pasa por encontrar, como propone Mario Mieli (1979), un Eros polimorfo y múltiple que no represente un encadenamiento a formas encorsetadas de ingeniería identitaria, sino un terreno de liberación y elección. Este Eros líquido no consiste en la oposición abierta y estéril a la norma, sino en un refuerzo a la disidencia intersticial, [...] a los espacios periféricos. (Fernández Gonzalo 2014: 188-189)

Esta idea, que por otro lado es base de la teoría *queer*, articula más que una posibilidad de identidad: la ruptura de ese concepto cuando responde no a una visión discontinua y versátil del mismo, sino a efectos normalizadores de las identidades sexuales:

Las identidades *queer* pueden así asumir estratégicamente roles y posicionamientos preestablecidos o confrontar signos de construcción identitaria ya dados, si bien lo más interesante, por decirlo de algún modo, es la posibilidad de mostrar la fluidez de las identidades, su condición mutable y prostética, así como su dependencia de estrategias políticas o lúdicas (o ambas). Este nomadismo, señala Javier Sáez, es justamente lo que pone de relieve la futilidad de asentarse sobre una identidad definitiva, de componer una versión última del cuerpo, el género o la sexualidad (Sáez 2004). La propuesta *queer* se alza contra el catálogo fijo de la tipología sexual, incluso en sus variaciones más novedosas como gays, lesbianas, travestis o *drag queens*. (Fernández Gonzalo 2014: 190)

Puede entenderse, entonces, la relevancia de los discursos que asumen y participan de esta creciente politización de las representaciones de la sexuali-

dad, aun cuando el sexo se revela como un asunto esencialmente privado (Barba y Montes 2007: 87). De acuerdo con esto, es fundamental atender al trabajo de un autor como Paul B. Preciado, cuya obra aporta no solo una mirada crítica sobre las construcciones de subjetividad y la cuestión de género, sino la asunción de un discurso pornográfico que culmina, finalmente, con el uso del propio cuerpo como texto y, por tanto, como elemento de control sobre la propia sexualidad. Ese "habitar la masculinidad" al que se refiere en algunas entrevistas a propósito de su decisión de reprogramar su propio género, muestra un nivel superior de encarnación de esa mirada crítica a las tecnologías de apropiación y representación de los cuerpos y las identidades que desarrolla en sus libros. Bajo una visión de la biología sujeta a su propia historicidad, Preciado dinamita todos los presupuestos tradicionales en torno a la diferenciación sexual, al afirmar que los órganos sexuales como tal no existen, por lo que tampoco resultaría ya operativa una diferenciación entre lo natural (original) y lo derivado. Muy probablemente, la idea que dinamita todas estas cuestiones se concentra en el siguiente enunciado: "El dildo precede al pene" (Preciado 2002: 66), que resulta crucial para entender la raíz de su sistema de pensamiento. Una visión diferente de la filosofía, la sociología, los estudios de género y la sexualidad, que convierten a este autor en una referencia a la hora de atender al discurso pornográfico desde una perspectiva performativa del mismo.

De hecho, ya en *Manifiesto contra-sexual* (2002) se adelantaba el que sería el núcleo duro de su pensamiento, más tarde desarrollado en el ensayo *Testo yonqui* (2010), que venía a perfilar una de las propuestas filosóficas más radicales e interesantes (en su concepción estética) de los últimos años. Valgan como ilustración de esta idea las palabras que Marie-Hélène Bourcier dedica a la obra de Preciado en su prólogo a la misma:

Este *Manifiesto* pone el acento precisamente sobre aquellas zonas olvidadas por los análisis feministas y queer: el cuerpo como espacio de construcción bio-política, como lugar de opresión, pero también como centro de resistencia. En su declinación política, las nuevas tecnologías de la sexualidad que aquí se proponen muestran que el cuerpo es también el espacio político más intenso donde llevar a cabo operaciones de contra-producción del placer.

Se perfila aquí una filosofía del cuerpo en mutación, reclamando formas de hipersexualización y de hiperconstructivismo del cuerpo y de sus órganos sexuales en total ruptura con las soluciones filosóficas y políticas del feminismo tradicional. (Preciado 2002: 12)

En su pensamiento, por naturaleza transversal, no solo se dan cita cuestiones relacionadas con las políticas de representación sexual, las instancias de subjetivación o las identidades minoritarias; se intenta, sobre todo, conocer (y no solo mostrar) lo contradictorio en los imaginarios sociales, para así pasar a proponer una serie de prácticas subversivas de identidad que, frente a la institucionalización de los instintos, termine por liberarlos:

La contra-sexualidad no es la creación de una nueva naturaleza, sino más bien el fin de la Naturaleza como orden que legitima la sujeción de unos cuerpos a

otros. [...] La contra-sexualidad es también una teoría del cuerpo que se sitúa fuera de las oposiciones hombre/mujer, masculino/femenino, heterosexualidad/homosexualidad. Define la sexualidad como tecnología, y considera que los diferentes elementos del sistema sexo/género denominados "hombre", "mujer", "homosexual", "heterosexual", "transexual", así como sus prácticas e identidades sexuales no son sino máquinas, productos, instrumentos... (Preciado 2002: 19 -20)

De algún modo, podría decirse que el objetivo último de su trabajo es el de desplazar y modificar las posiciones de enunciación de las "tecnologías de la escritura del sexo y del género" (Preciado 2002: 23) para, posteriormente, ejercer una postura de resistencia a la norma, pero bajo una multiplicidad de opciones: "el cuerpo es ya un territorio por el que cruzan órganos múltiples e identidades diversas" (168). La raíz es, por tanto, ontológica. Una revisión analítica de la existencia (sexual), basada en una tesis elevada a certeza: la superación de la dualidad naturaleza-cultura/tecnología, que ya estaba de algún modo formulada en propuestas como las de Judith Butler y su idea del género performativo, o de Simone de Beauvoir y su célebre "no se nace mujer, se deviene". Su propuesta es, por tanto, la de cubrir ciertos espacios problemáticos de los feminismos, asentados en una distinción entre sexos que es, precisamente, la que se ha pretendido abolir.

Mi esfuerzo consiste en un intento de escapar al falso debate esencialismo-constructivismo [...], en confrontar los instrumentos analíticos tanto de la teoría *queer* como de las filosofías post-estructurales [...] a ciertos órganos y objetos impropios a los que ni el feminismo ni la teoría *queer* han querido o han podido dar respuesta. (Preciado 2002: 76)

Lo apunta igualmente Eloy Fernández Porta en *Eros. La superproducción de los afectos*, rescatando el lema de Simone de Beauvoir, pero por oposición: "tampoco se nace hombre". Lo que viene a decirse con esto es que la producción biopolítica del concepto de género, dentro de los límites del mercado, desplaza la importancia de la revisión de esos códigos hacia la explotación y su rendimiento económico. En otras palabras, el objetivo no sería "*corregir* los errores históricos, sino [...] trasladar a la masculinidad ese mismo carácter cambiante y permanentemente renovado [...] por medio de la masculinización de la moda" (2010: 164). Una nueva instrumentalización de la cuestión de género que no lleva a transformar la visión tradicional de las identidades, sino que busca formas nuevas, dentro del seno de la esfera social, de legitimar los mismos valores, aunque en términos más eficientes. Así lo apunta Eloy Fernández Porta a este respecto: "no vivimos en un mundo 'cada vez más feminizado', sino en un mundo donde la dominación masculina se legitima de manera mucho más convincente y amable que antes, porque ha incorporado un conjunto de modos, términos y estilemas 'femeninos'" (2010: 166).

Al igual que en el caso de Paul B. Preciado, también los textos de Eloy Fernández Porta guardan un modo de aproximación a la pornografía que asume

una perspectiva transversal e integradora que se asocia a temas tan diversos como el afecto, el mercado, la moda o los *reality shows* y que, pese a no ser el objeto central de sus análisis, estos se convierten en fundamentales a la hora de entender la naturaleza de lo porno y el grado de interés que ese discurso (y su producto) despierta en la actualidad. Si se piensa en la cuestión de género, por ejemplo, el autor conviene en ejemplificar el modo en que, en no pocas ocasiones, la alta cultura pasa a legitimar el sexismo utilizando mecanismos más sofisticados y escudados en la apariencia de lo políticamente correcto. De esta manera, el *do it yourself* que estaba en la naturaleza misma del *homo sampler*, “ya no se refiere solo a abrir un blog o crear un sello discográfico *indie*, sino también a generar y articular de manera metamediática un espacio relacional que, de otro modo, quedaría por entero en manos del gran sistema de producción” (2010: 132-133).

Una idea que resulta crucial si se desplaza al territorio de la producción de un discurso pornográfico elaborado por y para mujeres, pero también si se introduce en el espacio de la intimidad y el control de la propia sexualidad. Ahí descansa la clave de esa reprogramación de los discursos de poder y la reappropriación del placer sexual que tiene su máxima expresión en *Testo yonqui* de Paul B. Preciado. Un texto concebido como un ensayo corporal, en un periodo histórico que el autor denomina *farmacopornográfico*. En él se realiza, además, un análisis detallado del funcionamiento de la industria pornográfica a la luz de sus últimas innovaciones, así como de las consecuencias que esto ha tenido en la modulación del imaginario social, en cuanto fuerza de la economía mundial. Utilizando sus propias palabras: “las verdaderas materias primas del proceso productivo actual son la excitación, la erección, la eyaculación, el placer y el sentimiento de autocomplacencia y de control omnipotente. El verdadero motor del capitalismo actual es el control farmacopornográfico de la subjetividad” (2008a: 36).

Un concepto interesante, el de la farmacopornografía, que llama la atención sobre cómo la farmacología ha logrado modular las subjetividades hasta el punto de haber motivado la transformación de conceptos como los de *feminidad*, *masculinidad*, *homosexualidad*, *conciencia* o *libido*, para pasar así a gestionarlos como bienes de intercambio. La idea que subyace, como puede imaginarse, es que la ciencia ya no sirve únicamente para describir la realidad, sino que fundamentalmente la crea. Una visión que, en última instancia, obliga a cambiar la visión tradicional de lo natural, y a desviar el centro de atención no ya hacia la naturaleza del cuerpo, sino hacia los “procesos culturales, políticos, técnicos a través de los cuales el cuerpo como artefacto adquiere estatuto natural” (Preciado 2008b).

Por su parte, esto es algo que conecta con la postura que asume Eloy Fernández Porta otro de sus ensayos, *Emociónese así*, donde el autor se interroga sobre los procesos de construcción de la subjetividad en la época actual, con el fin de elaborar una sociología de las emociones (en la que el sentimiento se concibe como capital), que culmina, curiosamente, en una teoría de los afectos ampliamente codificada. En este sentido, “las aportaciones que surgen del giro

emocional desmienten que el sentimiento sea un asunto 'puramente personal e íntimo' y proponen abordarlo como un dato o una secuencia de datos que definen el mundo relacional de manera consciente y necesaria" (Fernández Porta 2012a: 195).

Si se comparan ambos discursos o, mejor todavía, si se ponen en relación, puede verse cómo el objetivo que subyace en las obras de estos dos autores no busca tanto mostrar la complejidad de los asuntos relacionados con la sexualidad, la pornografía, la identidad y los afectos, como su inserción en un contexto sociohistórico y cultural que, en última instancia, viene a mostrar cómo todas estas esferas han pasado a convertirse en fuerza económica y reflejo de ciertas estructuras, tecnologías y jerarquías de poder. Si para Paul B. Preciado sexo y sexualidad ocupan hoy el centro de la actividad política y económica, para Eloy Fernández Porta la subjetividad es producción, condicionamiento y producto.

El punto de engarce entre ambas perspectivas es el del capitalismo emocional, del que la pornografía constituye parte esencial de su constitución y vanguardia.

#### 4. GIRLS WHO LIKE PORNO

Como ha podido verse hasta el momento, en los últimos años, la pornografía se ha pensado en muy distintas dimensiones, dando cuenta así de la prosperidad tanto del género como del propio discurso pornográfico a él ligado. Si hay una primera conclusión que puede extraerse de todo ello es que, pese a que la postura del público mayoritario sea por lo general conservadora y de recelo en prácticamente todos los asuntos relacionados con la cultura, los cambios de registro, códigos, hábitos o estéticas, no ocurre así en cuanto al porno. Esto no quiere decir que la prosperidad de este género haya dado por superados los contratiempos jurídicos y administrativos que, tradicionalmente, han operado contra su difusión. Sin embargo, en su naturaleza están la transgresión y la explotación de tabúes sociosexuales, en muchos casos presentados como innovación o giro estético, si se piensa en cómo esto puede llevar a la mostración (y posterior naturalización) de modos distintos de erotismo, relación, subjetivación y sexualización de los cuerpos. Es así, de hecho, como lo abyecto pasa a instalarse en el *mainstream* sexual. De este modo lo puntualizaban Román Gubern en *La imagen pornográfica y otras perversiones ópticas* al hablar del carácter didáctico y normalizador del cine para adultos; o Eloy Fernández Porta, quien comparte una visión similar a la de este autor con relación al carácter funcional de la pornografía a la hora de naturalizar comportamientos sexuales e incluirlos en el vasto catálogo pornográfico que es Internet:

La manera en cómo se ha reconfigurado el porno en Internet tiene una parte completamente foucaultiana: las taxonomías. Son las distinciones entre lo normal y lo perverso objetivadas en la creación de subgéneros lo que hace posible la difusión del discurso y el conocimiento sobre la sexualidad, y que sirve para popularizar el *fisting* u otras prácticas que hasta hace pocos años solo sucedían en el más estricto secreto. (Fernández Porta citado por Vanity Dust 2013)



Entendemos, entonces, que en Internet opera una nueva manera de definir lo pornográfico, que ya no tiene que ver tanto con las cuestiones de forma como con las cuestiones de poder o, lo que es lo mismo, con quien administra el porno. Una idea crucial que ha sido abordada en los últimos años desde muy distintas perspectivas y posturas y que, por lo mismo, ha adquirido un matiz más combatiente, hasta el punto de convertirse en un aspecto ineludible a la hora de hablar sobre pornografía.

Si uno repasa la historia cinematográfica del cine para adultos, apenas encontrará títulos pensados por y para mujeres, como tampoco encontrará muchas excepciones al discurso hegemónico de la representación sexual. Hace falta alcanzar el cambio de siglo para encontrar popularizados ciertos imaginarios sexuales, hasta entonces tan desplazados e ignorados como la perspectiva y experiencia feminista de la pornografía. De hecho, el tema no está exento de polémica, pues el feminismo no implica la renuncia a la pornografía, aunque cuestione la perspectiva desde la que esta se realiza y los puntos en que se basa la motivación erótica, para su disfrute.

No obstante, el feminismo se ha caracterizado, durante mucho tiempo, por mantener una postura contraria al cine pornográfico, que rara vez ha contemplado, casi hasta la actualidad, la posibilidad de un público femenino. Esto es algo que tiene que ver, como puede imaginarse, con el inconformismo de género, la visión ya comentada de la identidad como constructo y, por último, con "el trato que en el porno se establece entre objeto y sujeto" (Fernández Porta 2012a: 157).

Ante unas coordenadas como estas, parece lógico que el debate en torno a la pornografía haya ido virando en las últimas décadas hacia el modo en que se realiza la producción y el consumo de estos contenidos, y que este debate haya estado protagonizado en su mayoría por mujeres.<sup>3</sup> De hecho, si resulta fundamental atender a este tipo de discursos es porque no solo permiten entender las posibilidades de mutación y expansión que la pornografía tiene a este respecto, sino conocer de primera mano los testimonios que proceden de la propia industria y que, por tanto, ofrecen una valiosa mirada desde dentro de la misma.

En España, aunque esto sería lo de menos, dada la internacionalización de la industria del cine para adultos, el caso más llamativo, por el éxito de su fórmula, lo conforma la cineasta Erika Lust, al frente de la productora Lust Films, fundada en 2005 y con base en Barcelona. Ella misma se define como una activista feminista prosexo, liderando un movimiento internacional que aboga por pensar críticamente, y bajo una perspectiva de género, las representaciones sexuales que produce la pornografía, entendida en este caso como agente performativo sociosexual. Si se tiene en cuenta que una tercera parte del tráfico que se produce en Internet tiene que ver con contenido pornográfico y sexual, es lógico

---

<sup>3</sup> Una postura que pone en cuestión este tipo de juicios puede encontrarse en el ensayo *Pornografía. Obsesión sexual y tecnológica* (2012) de Naïef Yehya, quien critica una visión ahistórica y sexista de la pornografía, básicamente por basarse en una mirada parcial y descontextualizada de la misma.

pensar, como ella misma ha señalado en diversas ocasiones, en la pornografía como el nuevo manual de educación sexual de este tiempo.

Resulta interesante su conferencia "It's time for porn to change" para TEDxVienna, en 2014, donde, además de explorar estas ideas, realiza un repaso sobre los inicios de su carrera como directora de cine porno, a partir del éxito de su primer corto *The Good Girl* (2004). Si esto es importante es porque, a partir de ese momento, su nombre se convierte en una marca, en lo que significa *Erika Lust* en la actualidad: cine porno *antimainstream*, independiente, con sujetos (sobre todo mujeres) deseantes, en contextos que concilian la progresión narrativa con la estimulación erótica y en los que, por lo general, se ofrece una visión sofisticada y estetizada de las relaciones sexuales (y sin que esto excluya modalidades diversas de corporalidad, erotismo o identidad sexual). El objetivo de su proyecto es, en definitiva, crear cine para adultos desde una perspectiva feminista y, en último término, una pornografía que además de persuadir, seduzca tanto al público como al mercado. En algún momento de su trayectoria, Erika Lust decidió hacer el porno que quería ver para, después, hacer también posible el porno que otros demandaban. Así lo muestra su proyecto *X Confessions* que, en la actualidad, cuenta con nueve volúmenes de testimonios y fantasías sexuales anónimas que los usuarios pueden ir dejando en su web para su (posible) selección por parte de su productora. Por otro lado, además de la realización de cortos y largos fílmicos, Erika Lust es también autora de varios libros de naturaleza erótica o ensayística, entre los que destaca *Porno para mujeres* (2008). Un texto en el que se destierra el mito de la pornografía *solo para hombres*, y en el que la autora realiza una revisión de la historia de la pornografía y del papel de la mujer en esta industria, a través de un discurso renovado sobre la sexualidad, de clara apertura en estos temas.

No obstante, el porno que se realiza bajo la marca de Erika Lust no es únicamente porno para mujeres (su público es también masculino), como tampoco explota una visión *naïve* de lo pornográfico. Tal y como ella misma afirmaba en su conferencia para TEDx, "el sexo puede ser sucio, pero los valores han de ser los correctos". Esa sería la clave de su trabajo y, sobre todo, de su forma de repensar la pornografía, en tanto una aproximación crítica a estos temas no supone tanto trasladar el objeto de lo pornográfico hacia otro lado, como cambiar su metodología y el modo de gestionarlo.

Por supuesto, esta es una postura que también ha sido objeto de críticas por parte de algunos feminismos que, en palabras de Marisol Salanova, con frecuencia le han señalado cómo su cine "no escapa a estereotipos sino que explota otros relacionados con la mujer, solo que diferentes a los que plantean la mayoría de películas porno dirigidas a un público masculino" (2015: 219). La crítica, desde luego, parece pertinente, pero también obvia la raíz de un trabajo en el que tan importante es lo que se muestra como el lugar desde el que se muestra; pues ese parece ser hoy el elemento diferenciador en el terreno del hacer pornografía.

Así lo explicó Erika Lust en una entrevista para *SModa* de *El País*:

Yo suelo decir que una manera de buscar buen porno, si vas navegando *online*, es ver si hay una página *about*. ¿Hay una persona ahí detrás, hay alguien con nombre, apellido y foto, del que quizás puedas leer una entrevista para conocer sus opiniones o ver el *making of* de una de sus películas, para sentir que hay realmente alguien que fabrica todo esto con unos valores? Es lo que se llama pornografía ética. Es decir, que se tiene una garantía de que se ha tratado bien a los actores, que conocen el guion y están de acuerdo con las escenas que van a rodar, que nunca se les va a obligar a hacer algo con lo que ellos no están de acuerdo o que se les hacen pruebas y controles de salud y de ETS que ellos comparten. [...] Para mí es importante la mirada femenina. Yo tengo detrás de mí un equipo de mujeres, quince mujeres que rodamos las películas: directora de arte, de fotografía, vestuario, maquillaje, asistente de dirección. [...] Yo muestro mujeres que tienen el poder de su sexualidad, que hacen cosas que ellas quieren hacer. Eso no significa siempre que tienen que ser las dominantes, porque no tiene nada que ver con eso, ya que tú puedes perfectamente tener el poder y ser sumisa. Significa que es importante mostrar el consentimiento, situaciones en las que los integrantes están a gusto y han decidido hacer lo que hacen, por muy fuerte o escandaloso que pueda resultar para algunos. (Erika Lust citada por Abundancia 2017)

Por lo mismo, la existencia de cineastas detrás de las cámaras con una perspectiva similar a la de esta autora es, por el momento, un caso minoritario. Quizá por eso, también Erika Lust se ha propuesto financiar y producir a directoras de cine para adultos, en una campaña internacional que no busca, parafraseando a la cineasta, sacar a las mujeres del porno, sino involucrarlas en él, situándolas detrás de las cámaras. Según su propio criterio, es el momento idóneo para que se produzca un cambio en el mundo del porno; pero no un cambio hecho de cualquier manera: es fundamental contar con mujeres en los puestos de poder de la industria pornográfica y es fundamental, también, aprovechar que, gracias a la red, la pornografía está a un clic de cada potencial usuario. Una distancia que una década atrás era impensable y que ha hecho que el debate sobre el porno se haya intensificado socialmente.

Como complemento a estos argumentos, resulta interesante considerar la opinión de actrices que, desde dentro de la industria, reflexionan sobre su labor y su papel como mujeres en un contexto laboral aún muy dirigido a satisfacer un gusto heteropatriarcal de amplia demanda. Uno de los casos más conocidos fue el de la actriz Sasha Grey, cuya "popularidad se vio incrementada por las reflexiones en torno a la sexualidad y el arte contemporáneo que realiza en sus espacios de Internet (Myspace y Twitter), donde frecuentemente cita a Jean-Paul Sartre, Baudrillard, etc." (Salanova 2015: 218). Grey, retirada del cine para adultos, imparte charlas y conferencias sobre sexo y educación, al tiempo que participa, aunque de forma eventual, en películas de cine independiente, en un claro intento de reciclaje. Valgan como ejemplos *The Girlfriend Experience* (2009) de Steven Soderbergh o de *Open Windows* (2014) de Nacho Vigalondo.

Por su parte, la versión española de este fenómeno se encarna en la actriz porno Amarna Miller, quien suele despertar bastante polémica con sus declaraciones, dado el carácter contundente de sus afirmaciones, experiencias e ideas en torno a su trabajo y la industria a la que pertenece. No obstante, si su visión resulta interesante, se debe sobre todo al hecho de haber adoptado una posición pragmática sobre su trabajo, que no parece entrar en conflicto con una visión crítica (y feminista) del mismo: "Mi profesión no tiene que ver con mi ideología. [...] Yo hago como todos, vendo mi fuerza de trabajo como lo hace un obrero cuando levanta una pared de ladrillo" (Amarna Miller citada por Congostrina 2016).

De hecho, gran parte del éxito de su personaje viene de la conjunción de sus apariciones en cine para adultos con las reflexiones de carácter intelectual y político que vierte en sus canales online, además de tener su propia página web, con acceso a un blog en el que escribe sobre feminismo, sexo, cuestiones de género, y temas diversos sobre su propia cotidianidad. Es, probablemente, la actriz porno española más mediática de estos momentos, presente tanto en medios de prensa escrita, como en radio y programas de televisión de máxima audiencia. De manera eventual, ha impartido cursos y charlas en universidades, en los que habla sobre empoderamiento, feminismo, pornografía y trabajo sexual. Es colaboradora de espacios como *Primera Línea*, *Playground Magazine* y *orgasmatrix.com* y en 2015 publicó su primer libro, *Manual de psiconáutica* en la editorial Lapsus Calami.

Aunque su posición dentro de la industria del porno no es la más representativa por tratarse de alguien con éxito suficiente para elegir proyectos y poder poner condiciones a las productoras, su testimonio es interesante, pues muestra el conflicto de intereses y prejuicios que un trabajo como este provoca especialmente en el caso de las mujeres. Así lo expresaba en una entrevista para *El País* a propósito de la polémica que tuvo el vídeo promocional del Salón Erótico de Barcelona Apricots, en el que participaba como protagonista del mismo:

Estoy harta de ser la actriz porno que lee a Nietzsche, la que deja Bellas Artes y se dedica al porno, harta del estigma social, no soy una ninfómana, no me acostaría con cualquiera, tengo más de dos y tres dedos de frente y sé que hay mucho que cambiar en la industria como la creación de un convenio o un sindicato. (Amarna Miller citada por Congostrina 2016)

Como puede entenderse, ser actriz porno y feminista no parece algo contradictorio a la luz de ciertos testimonios, como tampoco supone tener que realizar en exclusiva porno ético (dentro del cual, además, se inscribiría el porno denominado *feminista*). Sin embargo, justo en esa idea radica una de las claves de las habituales polémicas que siguen a las intervenciones públicas de esta actriz, a la que generalmente señalan esa contradicción o le niegan incluso la posibilidad de que una cosa pueda darse teniendo en cuenta la otra. En cualquier caso, lo novedoso de sus proclamas no es tanto el mensaje que encierran como el contexto y el sujeto desde el que vienen enunciadas.

A este respecto, podría recordarse uno de los presupuestos que dio origen al movimiento feminista prosexo, que la actriz porno Annie Sprinkle formuló como una manera óptima de ampliar las posibilidades del discurso pornográfico en clave feminista, negando su denostación: "La respuesta al porno malo no es la prohibición del porno, sino hacer mejores películas porno" (Salanova 2015: 215). Una idea que es la que está detrás de estos distintos espacios y posturas que muestran una tendencia creciente a romper ciertos estereotipos y prejuicios asociados tanto al porno como a la propia visión tradicional de la sexualidad.

Otro ejemplo muy en la línea de lo anterior lo constituye la naturaleza del trabajo de la periodista y cronista Gabriela Wiener, autora de *Sexografías* (2008). Una serie de crónicas en torno al mundo del sexo (aunque no se limite a él en exclusiva) en la que ella misma se involucra al más estilo gonzo, dando como resultado una imagen bastante acertada de la condición femenina en la actualidad. *Sexografías* muestra, en cualquier caso, la complejidad (e incluso la contradicción) de algunos sentimientos una vez descontextualizados, pero ahí radica el componente más interesante de esta obra, al permitir el acceso a lo contradictorio de los imaginarios sociales en temas por lo general revestidos de polémica (sobre todo en el caso de prácticas no reconocidas por la ley, como puede ser el caso de la poligamia). Por otro lado, también su trabajo en prensa escrita aborda cuestiones tanto de género como de identidad sexual, donde por lo general forma parte del fenómeno observado, potenciando de esa forma el alcance semántico y provocador de sus textos. Sus artículos aportan cierta frescura y libertad a la hora de abordar unos temas que no están del todo normalizados en el conjunto de la sociedad, como ocurre, por ejemplo, con una de sus últimas vías de exploración: el poliamor, en el que ha encontrado la ecuación perfecta para una vida en pareja y familiar.

Basta, pues, con estos testimonios para ratificar la idea de que la simple reflexión sobre cuestiones de género, sexo, identidad y pornografía se ha vuelto en estos días una práctica política, pues en su naturaleza está, la mayoría de las veces, abogar por el cambio en la gestión, la orientación y la producción del discurso pornográfico. Lo mismo da, a estos efectos, que estos discursos se generen en las páginas de un ensayo o en el seno de una página web o una red social. Lo que interesa ahora es el alcance de estos discursos, por lo que tan válida es la generación de pensamiento en la red como el discurso que sigue las vías tradicionales (pero que no siempre encuentra un hueco en el sector editorial). No obstante, la gran ventaja de estas nuevas posibilidades está en la apuesta por la difusión abierta de contenidos, porque eso implica la generación y actualización bajo demanda de los mismos y una confrontación "inmediata" y en abierto de los presupuestos presentados. Es, en definitiva, otra forma de gestionar la información que permite superar los circuitos habituales de publicación, devolviendo el discurso sobre pornografía al mismo punto en el que la propia pornografía se origina.

Se prueban, también, otras formas de legitimación que escapan al tradicional peso de los sellos editoriales, lo que sin duda favorece la proyección de nuevos protagonistas dentro del ensayo escrito y producido en España. Ya

se dijo, además, que con frecuencia la pornografía se mueve en el espacio de lo novedoso, a veces anticipando cuestiones que suelen verse desplazadas del discurso hegemónico en torno a la representación del cuerpo y la sexualidad, aunque no se limite solamente a este tipo de temas. El debate sobre pornografía huye, por lo general, de lo extremo y lo exagerado, porque ya no lo necesita. El objetivo ahora no tiene ya tanto que ver con los límites de lo pornográfico como con las posibilidades que esto ofrece para “la libertad de los cuerpos y de los flujos, de las mentes y de las relaciones” (Fernández Porta 2012b). Así lo manifiestan las autoras citadas hasta el momento y, más en concreto, la visión poliédrica y plural que proyectan del hecho pornográfico y su propia sexualidad.

## 5. ALGUNAS CONCLUSIONES

Como ha podido verse hasta ahora, además de haberse producido una intensificación en los discursos sociales de temas como el porno o la identidad sexual, el propio tratamiento de estos temas muestra ya de partida una sensibilidad favorable hacia la reflexión, también conceptual, sobre pornografía. Para lograrlo, muchos de estos autores han optado por reformular el estilo sobrio del ensayo tradicional con propuestas que han acabado por llevarlo a terrenos discursivos más sugerentes y atractivos para el lector contemporáneo. Este modelo de escritura, que podría denominarse transversal, no se limita solamente a la pornografía, sino que la aborda desde perspectivas y espacios múltiples, pero a la luz de un mismo criterio o tesis de aproximación. Así, la cuestión de la pornografía emerge en muchos casos en discursos que hablan sobre temas que en principio podrían parecer ajenos a ella, inscribiéndola de este modo en lo que podría denominarse, de manera más amplia, un ejercicio de crítica cultural. Es posible que esto sea lo que más valor ha aportado a estos discursos y lo que explica, también, el éxito y acogida mediática de los mismos.

Son paradigmáticos los casos de los autores Eloy Fernández Porta y Paul B. Preciado, que por un lado asumen de forma crítica la tradición ya establecida y, por otro, proponen su propia genealogía cultural. Lo que se logra con ello es la posibilidad de repensar un ideario lingüístico, semiótico y semántico a la luz de criterios y referentes culturales en ocasiones inéditos y por lo general ajenos al discurso académico y filosófico. No obstante, esta estrategia no ayuda solamente a reforzar el alcance semántico de los textos, sino que busca desestructurar el complejo de prejuicios que en ocasiones asoma en torno a estas cuestiones, pero ahora adoptando un registro más próximo al de sus potenciales lectores. Un buen ejemplo de esto último se encuentra en el ensayo *Testo Yonqui* de Paul B. Preciado, en el que el autor inyecta un componente literario a un texto que, en esencia, presenta un ensayo.

Se trata, pues, de un giro estético que busca dar solución a la demanda actual en materia de ensayo, con el fin de liberarlo de la tensión tradicional entre forma y contenido, pero sin que la profundidad de pensamiento se vea afectada en absoluto. Un texto paradigmático de esta tendencia sería, por ejemplo, el ensayo *Emociónese así* de Eloy Fernández Porta, en el que termina de perfilarse

un estilo también presente en otras de sus obras y que resulta el vehículo perfecto para su sistema de pensamiento. Otro ejemplo de cómo pueden ampliarse los espacios y objetos de reflexión, pero bajo formas renovadas de discurso, lo constituye el ensayo *Pornotopía. Arquitectura y sexualidad en "Playboy" en la guerra fría* (2010) de Paul B. Preciado, en el que, de nuevo, el autor vuelve a mostrar un programa singular de pensamiento, en forma de propuesta analítica dirigida hacia cuestiones de género, identidad, sexualidad y pornografía. La novedad, aquí, la constituye el enfoque, al tomar la arquitectura como una instancia performativa de identidad y el universo *Playboy* como "la primera *pornotopía* de la era de la comunicación de masas" (2010: 15).

La intención que descansa detrás de estos discursos no es sino la de evitar los lugares comunes a la hora de profundizar en los puntos ciegos de las discusiones sobre la experiencia contemporánea, sea por un lado en cuanto a las relaciones afectivas y los códigos emocionales, ahora renovados a la luz de los nuevos medios, o en cuanto a la producción de instancias de subjetivación e identidad con relación a la sexualidad y la pornografía. Esto es, una forma distinta de crítica cultural, además en torno a un tema por lo general alejado de los discursos centrales de pensamiento.

No obstante, y como ya se ha dicho anteriormente, también habría que tener en cuenta aquí las aportaciones que realizan cronistas como Gabriela Wiener o las actrices y otros agentes pertenecientes a la industria pornográfica, pues es ahí donde pueden encontrarse también juicios muy valiosos asociados a todo ello. El formato en estos casos puede ser diferente (una crónica, un blog, un vídeo en Youtube...) pero la orientación y la pretensión no cambia tanto: a saber, descifrar las claves de la pornografía como institución productora de subjetividad y cánones de sexualidad, con el fin de intervenirlos. La pornografía puede ser, como se ha visto, un producto, un fenómeno, una cultura. Esa es la razón por la que sus representaciones obligan a una revisión seria, crítica y argumentada, basada en criterios de complejidad y transversalidad cultural que muestran cómo el proceso de pornificación de la cultura actual no se produce por accidente, sino que encierra un proyecto de ingeniería social que en ciertos términos se presenta ya caduco.

La objeción a algunas de estas posturas puede encontrarse en el ensayo *Pornografía. Obsesión sexual y tecnológica* de Naief Yehya, en el que el autor lanza una mirada crítica a la posibilidad de pensar una pornografía democrática y sana, cuando en la propia naturaleza del género se encuentran "el secreto, la transgresión y lo inconfesable" (2012: 192). A pesar de no ser tan políticamente correcto, y sin embargo, necesario, en su ensayo se acogen temáticas no tan habituales en la literatura asociada a estas cuestiones, como ocurre con el tema de la explotación sexual, la amenaza de la violación, las *snuff movies* o la pornografía infantil.

A finales de la primera década del siglo XXI la mayoría de las naciones occidentales han optado por tolerar las producciones que muestran relaciones y comportamientos sexuales de manera explícita, mientras que han preferido sancionar las imágenes que muestran actos sexuales en los que participan

menores así como ciertas escenas violentas, escatológicas, duchas doradas y romanas (emetofilia o excitación que se produce por el vómito). Por ahora el límite de lo tolerable se establece cuando se combinan imágenes sexuales explícitas con funciones excretorias, con actos no consensuales o con expresiones de violencia. Es muy probable que esta frontera cambie en el futuro y otro tipo de actos o combinaciones parezcan entonces transgresiones inaceptables. (Yehya 2012: 322)

En algunos puntos, su visión de la pornografía es complementaria a la visión aportada por los autores mencionados en este texto; en otros, especialmente en el caso del feminismo y el papel de la mujer en esta industria, su postura resulta más bien crítica con aquellas voces que claman un cambio en las cuestiones de representación y una mayor profesionalización del sector. No niega ciertas necesidades, pero critica la forma de reivindicarlo como una distorsión de lo que singulariza al propio género. De hecho, hay una idea que puede resultar controvertida pero que es, sin embargo, central en su pensamiento. La pornografía, tal y como él la percibe, cumple también una función de domesticación de las pulsiones eróticas, "sin volvernos esclavos de ellas" (Yehya 2012: 323). Dicho de otra forma, si existen fantasías aberrantes, es mejor que sucedan en pantalla a que sucedan en la vida real. Al fin y al cabo, de nada sirve tratar de censurar un contenido: ahí donde existe la demanda, surge siempre su satisfacción.

Si podemos hablar de un mérito del boom pornográfico de la era de la red es que pone en evidencia que el consumidor en su soledad, detrás de la pantalla, no está realmente solo, que sus perversiones por raras e insólitas que sean, no son casi nunca inauditas. Esto debería servir para eliminar sentimientos de enajenación y complejos de culpa. (Yehya 2012: 322-323)

En pornografía terminan siendo tan importantes el sexo como las relaciones de poder que se dan dentro de su sistema, porque el poder es, también, una forma de mover a la excitación y la utilización del cuerpo. Sin embargo, uno de los aspectos más interesantes que ocurre en estos momentos tiene que ver con la cultura digital y la difusión viral de los contenidos pornográficos, pues es así como la pornografía pasa a convertirse en su reverso: "los consumidores se han transformado en productores potenciales y el espectáculo ha invertido el circuito de producción" (Fernández Gonzalo 2014: 58). La leve frontera que separa ahora espacios como los de intimidad y privacidad constituye hoy en día uno de los aspectos más conflictivos en cuanto a la relación de la industria pornográfica con la sexualidad, la privacidad y las identidades digitales.

Sin transgresión no hay pornografía, y al otro lado de la pantalla siempre habrá un espectador polimorfo esperando a que algo suceda con eso.



## OBRAS CITADAS

- Abundancia, Rita (2017): "Erika Lust: 'Me han criticado más por feminista que por hacer porno'", *El País. SModa*, 21 de abril, accesible en <<https://smoda.elpais.com/placeres/erika-lust-me-criticado-mas-feminista-porno/>> [última visita: 25.7.2017].
- Azúa, Félix (2010): "La filosofía en el vertedero", *El País. Babelia*, 8 de mayo, accesible en <[https://elpais.com/diario/2010/05/08/babelia/1273277546\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2010/05/08/babelia/1273277546_850215.html)> [última visita: 25.7.2017].
- Barba, Andrés, y Montes, Javier (2007): *La ceremonia del porno*. Barcelona, Anagrama.
- Congostrina, Alfonso L. (2016): "Amarna Miller: 'Si solo rodara porno feminista no pagaría ni media factura'", *El País*, 7 de octubre, accesible en <[https://elpais.com/ccaa/2016/10/05/catalunya/1475688811\\_276538.html](https://elpais.com/ccaa/2016/10/05/catalunya/1475688811_276538.html)> [última visita: 26.7.2017].
- Dust, Vanity (2013): <<https://www.vanitydust.com/blog/vanity-dust-de-reenganche-meets-eloy>> [última visita: 22.7.2017].
- Fernández Gonzalo, Jorge (2014): *Pornograffiti. Cuerpo y disidencia*. Madrid, Libros de Itaca.
- Fernández Porta, Eloy (2010): *Eros. La superproducción de los afectos*. Barcelona, Anagrama.
- (2012a): *Emociónese así. Anatomía de la alegría (con publicidad encubierta)*. Barcelona, Anagrama.
- (2012b): "Eloy Fernández Porta. Entrevista sobre Postpornografía". En <<https://www.youtube.com/watch?v=Uvvgzu1u6yk>> [última visita: 25.7.2017].
- Geli, Carles (2017): "La gran mutación del ensayo", *El País*, 12 de junio, accesible en <[https://elpais.com/cultura/2017/06/12/actualidad/1497290102\\_839562.html](https://elpais.com/cultura/2017/06/12/actualidad/1497290102_839562.html)> [última visita: 25.7.2017].
- Gracia, Jordi, y Ródenas de Moya, Domingo (2015): *Pensar por ensayos en el siglo xx. Historia y repertorio* (2015). Bellaterra, Edicions UAB.
- Gubern, Román (2005): *La imagen pornográfica y otras perversiones ópticas*. Barcelona, Anagrama.
- Lust, Erika (2012): "It's time for porn to change". En <[https://www.youtube.com/watch?v=Z9LaQtfpP\\_8](https://www.youtube.com/watch?v=Z9LaQtfpP_8)> [última visita: 23.7.2017].
- Molinuevo, José Luis (2014): *Fenomenología de la alienación (The Act of Killing)*. Salamanca, Archipiélagos.
- Preciado, Paul B. (2002): *Manifiesto contra-sexual*. Madrid, Opera Prima.
- (2008a): *Testo Yonqui*. Madrid, Espasa Calpe.
- (2008b): "Farmacopornografía", *El País*, 27 de enero, accesible en <[https://elpais.com/diario/2008/01/27/domingo/1201409559\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2008/01/27/domingo/1201409559_850215.html)> [última visita: 23.7.2017].
- (2010) *Pornotopía. Arquitectura y sexualidad en "Playboy" durante la guerra fría*. Barcelona, Anagrama.
- Salanova, Marisol (2015): *Enterrados. El ocaso de los cuerpos*. Murcia, Micromegas.
- Yeyha, Naief (2012): *Pornografía. Obsesión sexual y tecnológica*. México, Tusquets.



## OTRA POLÍTICA VISUAL DE LA REPRESENTACIÓN SEXUAL: EL PORNO FEMINISTA DE ERIKA LUST

ANOTHER TYPE OF SEXUAL BODY POLITICS:  
ERIKA LUST'S FEMINIST PORN

TXETXU AGUADO  
Dartmouth College  
txetxu.aguado@dartmouth.edu

**RESUMEN:** Lo que se ha venido en llamar postporno feminista remite a una política visual del cuerpo donde su representación convencional (con la ocultación de sus partes consideradas inapropiadas) como la pornográfica (con la explotación reificada y comodificada del cuerpo) no encuentran asiento. La estética de los filmes postporno de la directora residente en Barcelona Erika Lust se deslinda tanto del cuerpo oculto bajo la capa gruesa de los tabús morales como se aleja de la violencia de su máxima exhibición y cosificación bajo el paradigma pornográfico.

**PALABRAS CLAVE:** neoliberalismo; patriarcado; pornografía feminista; Lucía Egaña; Erika Lust

**ABSTRACT:** What has come to be world-wide known as feminist porn puts forward a visual body politics that turns down both traditional body representations (always veiling masculine and feminine genitalia in order to be considered proper) and sexist pornographic images (with its gynecological approach to the body). The aesthetics involved in the post-porn films by Barcelona resident director Erika Lust are not interested in hiding the body under a thick layer of moral taboos nor in the violence of its maximum exhibition (and objectification) under the traditional porno paradigm.

**Keywords:** Neoliberalism; Patriarchy; Feminist Porn; Lucía Egaña; Erika Lust



¿Se cae en una contradicción irresoluble cuando se quieren filmar imágenes pornográficas que al mismo tiempo sean feministas, es decir, sin humillaciones ni degradaciones de cuerpo alguno? La directora residente en Barcelona Erika Lust no lo cree así. El porno no machista de sus películas remite a una política visual del cuerpo ajena a la mirada moralizante que lo oculta y a la mirada pornográfica que lo cosifica. Los personajes de sus películas se encuentran a gusto con sus cuerpos, con sus fluidos y con los deseos que los incitan a explorar su sexualidad y a descubrirla de la manera más emocionalmente satisfactoria. De aquí, el permanente roce y contacto con los demás, la exploración con el tacto y la palabra, o el diálogo con el otro, que no es más que preparación para resignificar sexualmente el cuerpo sin constreñirlo.

A continuación, se analizará la combinación fílmica entre pornografía y feminismo. Primero, se comenzará con unas reflexiones sobre neoliberalismo económico y sexualidad. En segundo lugar, se constatan las implicaciones del postporno queer de Paul B. Preciado. Finalmente, se estudia el recorrido de los filmes de Lust para elaborar imágenes del cuerpo y de su dimensión sexual-emocional novedosas dentro de lo que se ha venido en llamar porno feminista.

## 1. EL NEOLIBERALISMO SEXUAL

La actual crisis es una de ausencia de representación, por no decir expulsión o erradicación, de todos aquellos que cuestionan con sus ideas o actitudes lo existente. Se priva de presencia en el espacio público a quien no es necesario para legitimar lo neoliberal, en lo económico y lo patriarcal, en lo sexual y social.<sup>1</sup> Patriarcado y neoliberalismo vienen juntos; el uno se refuerza con el otro, y viceversa. Así, se ridiculiza la idea de una economía enfocada hacia las necesidades sociales de todos, y no solo hacia los beneficios de unos pocos. Se deslegitiman las voces alternativas con pseudo democracias en contra de quien no siga las directrices de la oficialidad de los partidos. Se demonizan las expresiones sexuales fuera de los modelos al uso religiosos o estatales, siempre a favor de un sexo seguro y reproductor. El escenario actual se define, entonces, con una economía cuyo principio rector es la maximización de beneficios, siendo compatible con una llamada democracia para los pocos y con definiciones sobre lo sexual donde lo heteronormativo y lo sexista son las únicas maneras de pensar el deseo y el placer.

Un área de trabajo para revertir esta situación se relaciona con la producción de conocimientos –discursos, narrativas, historias visuales, imaginarios simbólicos, gestualidades– críticos con lo actual. Estos conocimientos no se producirán solamente en las universidades ni en los laboratorios ni en los *think*

---

<sup>1</sup> Una definición operativa de patriarcado para esta discusión la proporciona bell hooks en su *Feminism is for Everybody*, cuando lo define como “sexismo institucionalizado” (2000: ix). El sexismo se legitima como lo normal, lo adecuado, lo natural. Se hace lo mismo con el neoliberalismo cuando se lo toma como el único modelo económico. La explotación neoliberal en lo económico viene pareja con la explotación -el sexismo- en lo sexual, ciertamente, pero también en las relaciones laborales, sociales o domésticas.

*tanks* asociados al poder, todos ellos bien financiados por las grandes empresas globales. Los conocimientos alternativos nunca se darán por terminados; se quedarán abiertos a la constante modificación y a las influencias externas. Tampoco serán jerárquicos: se aceptarán críticamente las aportaciones de cualquiera en su elaboración. Por un lado, los discursos alternativos van a informar el activismo político para reinventar lo democrático con la mejor representación para lo ignorado, ya sean personas o ideas. Por otro lado, el activismo político incluirá el componente sexual, dirigido a la liberación del cuerpo de lo heteronormativo y patriarcal.

No se trata de sustituir un deseo por otro, ni una jerarquía sexual por otra, dentro de lo ya conocido. Se está abogando por la exploración y el descubrimiento de lo diferente, donde se privilegie lo caótico, lo errático o lo incoherente frente a lo estrictamente ordenado, dirigido y coherente. Los conocimientos a producir no son más de lo mismo, cuya única diferencia, si es que la hubiera, fuera de matiz. Su vocación es la de ser alternativa, contextualizada en el tiempo, pero alternativa radical. Por eso, estos conocimientos a elaborar no operan dentro de los paradigmas cotidianos, sino que los revientan para arrinconarlos como si fueran escombros y facilitar el alumbramiento de lo nuevo. Pero lo nuevo también puede quedar en teatralidad sin recorrido político o sexual crítico, es decir, en un simple efecto de superficie sin molestar al patriarcado sexual o el neoliberalismo económico. Quizás ocurra así en la mayoría de los casos; en otras ocasiones, atisbará el cambio más allá del juego estético o de la pose política o sexual novedosa.

Se están reclamando discursos en contra de lo hegemónico, enfocados hacia lo que podrían denominarse excesos sin utilidad alguna, esto es, áreas incapaces de ser asimiladas o manipuladas en la afirmación de lo que ya existe. Dado el potencial contestatario y subversivo de la realidad, estas áreas de exceso conformarán los cimientos de una economía-sexualidad libidinal frente a una economía-sexualidad neoliberal, regulada por el beneficio o la reproducción. Lo libidinal se dirigirá a la mejora de la vida en general, no favoreciendo lo que incrementa las ganancias pecuniarias de las corporaciones, pero a favor de todo aquello que protege el existir humano en los contextos ecológicos, y sexuales, que lo han sustentado a lo largo de los siglos.<sup>2</sup> Lo libidinal no puede obviar los desastres medioambientales como consecuencia de las ideologías del crecimiento sin límite. El planeta Tierra es bastante más que una despensa de recursos susceptibles de producir beneficios.

La resistencia vendrá de la mano del rechazo contundente del neoliberalismo. Vendrá por igual de la recuperación, o elaboración, novedosa de relaciones con el entorno natural y humano menos depredadoras. Se quiere desarrollar más lo relacional y la mutualidad, lo compartido y la colaboración, en contra de la competencia y la exclusión, lo privado a ultranza y la oposición. Estas relaciones

---

<sup>2</sup> La referencia se toma, claro está, de Jean-François Lyotard y su *Économie libidinal* (1974), aunque se la interpreta de manera libre y, sobre todo, se la politiza.

son ajenas al uso instrumental de las personas entre sí.<sup>3</sup> De la misma forma que la resistencia se opone a la compra de trabajo en condiciones de semiesclavitud en los mercados globales, se opone a la compra de trabajo sexual en la prostitución o en la pornografía. El deseo y la sexualidad no se definirán por el abuso de algún otro ser humano con la finalidad de extraer placer vía la vejación en la prostitución o la pornografía. En el neoliberalismo, estas dos últimas, e incluso el erotismo,<sup>4</sup> se enfocan en exclusividad en los genitales de otros, separándolos del resto del cuerpo, para explotarlos y aumentar su rendimiento orgásmico como si se tratara de un beneficio económico más. Frente a esto, es posible considerar el cuerpo como unidad material y emocional: todo él en su conjunto, o cualquier parte del mismo ligada a las demás, es capaz de recibir y dar placer.<sup>5</sup> Volver a tomar el cuerpo como un todo supone repensar libremente todas y cada una de sus partes, de los fluidos y excrecencias, de sus movimientos, de sus poses, así como los entramados emocionales personales y relacionales con los demás. Se dice libremente sin menoscabo de que la exploración quede sujeta a un marco de no violencia personal o infligida a otros, y fundada en el consentimiento.

La resistencia significa por igual hacer frente a la pérdida de la materialidad del cuerpo en el mundo virtual de preponderancia extrema de las imágenes. Cuando el cuerpo se descompone en bites, pierde su complejidad a favor de la facilidad de la transmisión en las redes. Ahora, el cuerpo no se fragmenta solo por la fijación obsesiva en algunos de sus órganos y glándulas, principalmente las más convencionalmente sexualizadas. Con su desmaterialización, la unidad de carne y huesos que lo sustenta pierde realidad a favor de la imagen que se comunica. El cuerpo, el material que lo informa, se torna evanescente, desaparece. Interesa más el aspecto de una pose, de un mohín, de una torsión, de una sonrisa, que la combinación de músculos y emociones para producirla. En lo pornográfico, interesa más la postura imposible, la fricción de cuerpos inusitada,

---

<sup>3</sup> De hecho, la instrumentalización, entendida como “la destrucción de la singularidad humana”, siguiendo a Adriana Cavarero, no solo define la situación de horror sino también la ausencia de “cualquier responsabilidad ética o política” (2009: 52). Esta ausencia de responsabilidad sería la propia del neoliberalismo económico y sexual como aquí se lo define. Todas las traducciones son propias.

<sup>4</sup> La distinción entre lo erótico y lo pornográfico depende de quien contempla sus expresiones. Lo habitual es señalar la expresión sexual explícita, cruda, como propia de lo porno mientras lo erótico se dedicaría a la estilización artística. Es problemático establecer una separación estricta entre los dos por cuanto lo que entra en juego son los valores morales y estéticos de quien clasifica y no un criterio claro de separación. La bibliografía sobre este tema es muy numerosa. Una buena discusión es la recogida por Julie Lavigne en el capítulo 1 de su *La traversée de la pornographie* (2014).

<sup>5</sup> Más allá de la pornografía, reapropiarse del cuerpo significa no ocultar los orificios de entrada y salida, así como sus secreciones. Las aperturas corporales dejan de invisibilizarse bajo la vergüenza del tabú moral o médico, como lo inapropiado socialmente, en el primer caso, o como lo contaminante vírico en el segundo. Para Julia Kristeva, las sustancias emanadas del cuerpo se asocian inmediatamente a todo lo que lo contamina, da igual que se hable de la leche materna o de otras secreciones o incluso supuraciones (1982: 53). La filósofa citará la leche materna como la primera toma de contacto con lo abyecto (3), esto es, con lo contrario a lo definido como masculino y puro, sin contaminación femenina alguna. Se trataría de poner de lado estas conexiones.

o las embestidas desmesuradas, que el esfuerzo físico y el desgaste emocional necesarios para conseguirlas.

Es comprensible que Paul Virilio, en su *Cybermonde, la politique du pire*, propugne la “reapropiación del cuerpo”, volver a materializarlo (1996: 48). Pero también se ha de materializar el mundo que lo sustenta. Materializar el cuerpo supone prestar atención al conocimiento adquirido con los sentidos, a las emociones elaboradas vía la relación con los demás y con el entorno físico. La sexualidad involucra la emoción y sin ella, el placer se resigna a ser solo un efecto artificial, sin la imaginación necesaria para dotarlo de profundidad. Un cuerpo sin materialidad es simple apariencia. Por su parte, sin la materialidad del mundo, es decir, sin las resistencias espaciales y temporales para moverse de un lugar a otro, sin el contacto con lo ecológico, el planeta queda reducido a virtualidad por la cual navegar. Desaparece el interés pausado del viajero y su aprendizaje de los lugares que visita a favor del turista y su consumo de la banalidad de fantasías culturales.

Para Paul Virilio, el contacto entre personas, incluidas las relaciones sexuales y necesariamente a través de la corporalidad, se centran en exclusiva en la coreografía, cuando se trataría de desarrollar la sociografía (1996: 44). Se aboga por la sociografía porque más que un único paso de movimiento coreográfico, individualizado, interesa la totalidad de la composición figurativa y dinámica de todos en la danza. La sociografía exige un acercamiento a los demás donde dejen de ser un instrumento sexual o un mero “objeto excitante”, como señala el filósofo alemán Byung-Chul Han (2014: 24). Para este último, el amor, como el momento sociográfico de Virilio, no puede quedar asimilado a simple manifestación sexual, ya sea erótica o pornográfica. Solo el amor es digno de consideración porque, con las palabras de Alain Badiou en su *In Praise of Love*, se da a luz a un algo, un evento “que no está presente en el orden inmediato de las cosas” y “persiste y perdura” (2012: 29). Para Badiou el evento amoroso abre la realidad, la enriquece, añade complejidad, da existencia a lo que previamente al evento no tenía lugar.

Ciertamente, el amor de Byung-Chul se opone a la cuantificación placentera o al rendimiento orgásmico neoliberal del cuanto más, mejor. Para él, por el contrario, la pornografía sería la versión neoliberal del amor. Sin embargo, la concepción de Byung-Chul de la sexualidad explícita es un tanto estrecha, pues se fija en sus manifestaciones más sexistas y misóginas, esas donde el otro es instrumento de placer. Da más importancia al amor, como el sentimiento más excelso, que a su posible manifestación material en lo sexual. Incluso, su acercamiento a la pornografía bebe en abundancia de una visión timorata tanto del amor como de la sexualidad. Ambos, amor y sexualidad, parecen haber sido normalizados en la pareja hombre y mujer, y en prácticas sexuales seguras consistentes en poco más que la penetración vaginal. El autor no tiene en cuenta que la exploración de cauces sexuales no convencionales –lo propio de la postpornografía– puede ser la fuente del evento amoroso de Badiou. Por no decir que la sexualidad más explícita puede forzar la aparición del evento amoroso

lejos del amor romántico de palpitaciones y pérdidas de apetito que, por otro lado, ni Badiou ni Byung-Chul defienden.

Michela Marzano parece tener el mismo problema que los dos filósofos anteriores cuando no diferencia entre manifestaciones pornográficas. En verdad, la mayor parte de la pornografía no consigue ir más allá de la presentación de un cuerpo fragmentado en boca, pechos, genitales y ano (2003: 201), rebozándolo con el espectáculo de la abyección a la que se somete a los demás (206). En términos de Virilio, se diría que lo pornográfico para Marzano es únicamente coreografía de trozos de carne sin relación de pertenencia al cuerpo del que provienen. Pero el problema no es la crítica de Marzano o de Byung-Chul de lo pornográfico. Se puede estar de acuerdo con ella y señalar, al mismo tiempo, lo problemático de su acercamiento: la generalización de toda experiencia pornográfica como machista y degradante, enfocada a la consecución de la máxima exhibición y la máxima excitación, lo que se viene denominando concepción neoliberal del placer.

Es patente la vocación autoritaria de modelos de amor y sexualidad que se quieren universales cuando en realidad son unos más entre otros posibles, como la heteronormatividad. También es indudable el autoritarismo del reverso de este amor y sexualidad tradicionales en la forma de la pornografía sexista, cuyas obsesiones por la hipervisibilidad, la dominación y control de algún cuerpo se erigen en modelo único de excitación sexual.<sup>6</sup> Al margen de la sexualidad normalizada en matrimonios al uso o en pornografías machaconamente machistas, y de dudosa novedad en sus planteamientos, se sitúa lo que ha venido en denominarse post-porno: un porno ajeno a las convenciones y fantasías de dominación sexista del porno tradicional. El post-porno propone abrirse al potencial sexual del cuerpo, sin renegar a priori de ninguna práctica o postura, explorando las combinaciones emocionales y materiales que más puedan satisfacer. Aboga por prácticas sexuales explícitas, porque lo suyo no es un planteamiento teórico o abstracto sino práctico y concreto.

## 2. PAUL B. PRECIADO, LUCÍA EGAÑA Y EL POSTPORNIO

Para el teórico del post-porno Paul B. Preciado, “la verdad del sexo no es desvelamiento, es *sex design*” (2008: 34), es decir, no hay una verdad más auténtica que otras sobre el sexo; no hay un posicionamiento más correcto o más políticamente adecuado. Importa únicamente lo que sea más satisfactorio para cada uno. La identidad sexual y la sexualidad que cada cual quiera practicar la diseñará según sus preferencias, gustos, inclinaciones. Siguiendo a Preciado, el modelo de producción de placer del momento actual es el farmacopornográfico

---

<sup>6</sup> Linda Williams definió la hipervisibilidad con la expresión afortunada de “frenesí por lo visible”, por ese no dejar nada al arbitrio del misterio (1989: 38). Con un tono similar, Giorgio Agamben equipara la desnudez con la pérdida de lo cognoscible: cuando un objeto o sujeto participa de la total transparencia, no hay nada más que conocer de él (2011: 104). Para Byung-Chul, la imagen porno conjuga la hipervisibilidad con la espectacularidad, porque busca la máxima difusión y exposición (2013: 12), es decir, la producción de máxima excitación sin matiz alguno.



(2008: 32): fármacos para moldear el cuerpo según las apetencias y deseos del género, y pornografía para explorar y dar contenido a los deseos. El modelo del placer no es el fordista de la fabricación en cadena de unos mismos placeres homogéneos iguales para todos, independientemente de la diversidad de gustos sexuales. En el régimen farmacopornográfico, cualquier droga, sea legal o ilegal, se usará para conformar el cuerpo y diseñarlo según la configuración más propicia al desarrollo del placer. Y el abanico de placeres, sus múltiples por no decir infinitas combinaciones corporales y emocionales, se perfilará en la producción pornográfica o, mejor dicho, en la post-pornográfica.<sup>7</sup>

En el régimen farmacopornográfico de Preciado, la fuerza de trabajo ya no se asocia a ese desgaste físico de energía del trabajador empleado en la producción de un objeto. La fuerza de trabajo, como el común denominador a toda la producción o como el elemento más elemental al cual toda mercancía se reduce, pasa a ser la "fuerza orgásmica" (2008: 32). Esta fuerza orgásmica se define como la energía para la producción de orgasmos contenida en toda mercancía pornográfica. Más que un desgaste físico o intelectual, como en la fuerza de trabajo marxista, se está hablando de la capacidad para facilitar el orgasmo contenido en todo producto farmacopornográfico. Si la acumulación de riqueza antes consistía en el almacenamiento de fuerza de trabajo traducido a capital, ahora la acumulación de fuerza orgásmica se traduce así en capital "eyaculante" (2008: 43), y no en capital financiero o fijo.

El placer orgásmico de Preciado, y el diseño del cuerpo a medida gracias a los fármacos y la semiótica porno, se postula a contracorriente de esa sexualidad tradicional enfocada en la procreación. La búsqueda del placer en contra de los discursos hegemónicos sobre el deseo o la sexualidad lo denominará Preciado "contrasexual". En lo contrasexual, la naturaleza no discriminará entre mujeres y hombres según su biología sexual (2011: 13). Si el cuerpo es "polisexual" (2008: 39), el género se definirá, citando a Teresa de Lauretis, como "una construcción socio-cultural [...] un cruce de representaciones discursivas y visuales" (2008: 83).<sup>8</sup> El género será "una gestión del cuerpo" (93), una interrelación entre los deseos y las posibilidades de su alumbramiento en el régimen de la fuerza orgásmica. Y la heterosexualidad, antes la norma de comportamiento sexual universal, pasa a ser "una estética farmacopornográfica entre otras" (98), y sin jerarquía alguna entre ellas.

<sup>7</sup> En el film de la artista Shu Lea Cheang, *I.K.U.* (2000), el personaje androide, a través de sus múltiples transformaciones, recoge información sobre los orgasmos y fantasías sexuales de todos aquellos con quien se relaciona. Esta información se subirá a la red para que los clientes de la empresa para la que trabaja puedan bajarlos y usarlos como estímulo sexual. Este personaje, y sus artilugios técnicos, provee imaginarios de porno prácticamente ilimitados. Rellena de contenido la parte porno del régimen farmacopornográfico de Preciado.

<sup>8</sup> En palabras de Lauretis, "la oposición sociocultural entre 'mujer' y 'hombre'" es el momento fundacional de lo heterosexual donde "el género o la división social es no visible, como si fuera un punto ciego, o [es] asumido a priori" (1990: 130). Por el contrario, las apreciaciones teóricas de Preciado, siguiendo en este lugar a de Lauretis, tornan visible y desmontan el reclamo heterosexual de dos únicos géneros, el de un hombre y una mujer.

En el acercamiento de Preciado al deseo, sexualidad y género, si el género es una estética más entre otras posibles, dependerá del buen entender de cada cual, al configurarlo, y además sin limitación alguna. Las constricciones a la libertad de género dependerán únicamente de lo posibilitado por los fármacos y los contenidos porno. No obstante, ya Judith Butler llamaba la atención sobre cómo el género es un "hacerse", una "práctica de improvisación en un escenario de restricciones" (2004: 1). El género resulta de la tensión entre el deseo individual por ser y el reconocimiento social que no siempre se obtiene y que define las restricciones. Entre ambos términos se sitúa la improvisación, pues el camino a seguir por el deseo en el contexto de las limitaciones sociales tiene mucho del método de probar, rechazar y volver a probar si no ha funcionado; de aquí la importancia de la improvisación. La tensión no tiene por qué resolverse bien a cada momento, pues implica un constante hacerse y deshacerse, un constante navegar entre lo posible y lo imposible, o en extremo difícil, en todo momento.

El acercamiento de Preciado, y lo farmacoporno, incide más en el potencial del deseo individual para configurar el género que en las trabas sociales para impedirlo, que no parece haber ninguna. El género se torna en una parada momentánea, en un fluir continuo de infinitas elecciones. Si los fármacos y lo porno caen en manos de la mercantilización, es decir, si la generación de variedades farmacopornográficas se circunscribe a las facilitadas por los mercados neoliberales, se termina con un género queer superficial porque las opciones ofrecidas han de ajustarse a los estándares de venta en las estanterías de los supermercados.<sup>9</sup> Las sexualidades y géneros diversos e inagotables quedan reducidos a meras variantes del mismo producto de consumo. Se estaría ante un género, si se permite la expresión, de usar y tirar. Se pierde la carga contestataria sobrevenida en ese desdibujar las fronteras tradicionales del género masculino y femenino. El escenario es fácil de imaginar. Se diluye la aspiración política a revolucionar el deseo. Lo político quedaría constreñido a una ampliación de la estrecha banda de lo ya conocido en materia sexual. Desaparece el revulsivo de la apuesta radical por el género queer con sus cargas de profundidad críticas contra todo lo que se encuentra convenientemente domesticado. Lo queer puede terminar como simple espectáculo circense o mero producto orgásmico de consumo.<sup>10</sup>

Al margen de estas críticas, el documental de Lucía Egaña, *Mi sexualidad es una creación artística* (2011), se inserta en la corriente postpornográfica o porno queer o régimen farmacopornográfico de Preciado. El documental se organiza en torno a entrevistas y visionados de performances post-porno de activistas y artistas que en la actualidad o alguna vez han estado ligados a la escena queer

---

<sup>9</sup> Jean-Luc Godard plasmó esta contradicción irresoluble entre un programa comunista de cambio radical y su puesta a la venta, además rebajado, en un centro comercial. En su película, *Tout va bien* (1972), en la escena del supermercado, el programa radical está en oferta, como si fuera un producto más de consumo, indistinguible de los demás.

<sup>10</sup> Judith Butler es más contundente en su crítica cuando afirma que con la tecnología, como la entiende Preciado en este texto, "se corre el riesgo de que lo humano se convierta en nada más que en un efecto tecnológico" (2004: 11).

en Barcelona. Se filma a grupos tan diversos como Quimera Rosa, Post-op, Go Fist Foundation, o a artistas como María Llopis o Diana Torres. A los artistas se les hace preguntas ante la cámara, donde reflexionan sobre su trabajo sin academicismos ni obtusas abstracciones. Entienden sus intervenciones como prácticas concretas para desestabilizar lo patriarcal y para descentrar a los espectadores. Se vendrá a cuestionar los fundamentos de la heterosexualidad como modelo único de lo sexual. En esta línea, la estética del documental y de sus protagonistas, los temas tratados, las performances mostradas, la interacción con el público, la iluminación, los escenarios, el lenguaje utilizado, el rechazo de la profesionalización al uso, la ruptura con la normalización de lo sexual y del placer, la vocación de escandalizar, el rechazo de la mera pose teatral o espectacular, la apuesta por la autenticidad en las representaciones, o el activismo con finalidad de transformación política, asociarían este film a lo punk.

Esta estética y este posicionamiento cultural y político vienen muy a propósito de la intencionalidad del documental. En palabras de Egaña, lo postporno “aparece entonces como una herramienta de análisis, un dispositivo cultural, y un campo en el cual se ve posible la (re)creación de nuevas identidades y maneras de representar el deseo” (2009: 11). Se desmontarán con violencia figurada, pero expresa en el escenario, los imaginarios corporales implícitos en el matrimonio entre un hombre y una mujer heterosexuales, el amor romántico, el sexo con finalidad procreadora, o el sexo vaginal en exclusiva. Se cuestionará la ausencia de placer, el deseo unidireccional y sin matices de algunos hombres, las prótesis técnicas reproductivas o la tecnificación del cuerpo para compensar sus carencias sexuales. Las actuaciones hacen patente la enorme violencia simbólica y visual, o las tremendas discriminaciones y frustraciones, latiendo bajo la superficie de lo sexual sancionada por religiones y estados. Como dice Diana Torres, la representación “puede ser más o menos violenta en función del nivel de lavado cerebral o de represión de quien lo presencia” (2011: 66). Cuanto más normal esté considerado un comportamiento, mayor será la violencia simbólica requerida para desnaturalizarlo. Lo mismo ocurre con esos espectadores que han creído y seguido lo heterosexual sin mayores complicaciones: se sienten vulnerables y se hacen descreídos. Y, sin embargo, este es el propósito de las performances del documental de Egaña.

Diana Torres explica con claridad qué se ataca: lo hetero y quienes lo defienden, asimilados a lo trasnochado o lo muerto. También explica quiénes son los que atacan: todos los que no encuentran acomodo en lo heteronormativo. Dirá Torres, “nosotrxs, lxs mutantes, las putas, las marimachas, las transgénicas, iremos a vuestras tumbas a profanarlas, a follar sobre ellas, a mearnos, a correrlos, a pulverizarlas” (2011: 78). La conculcación del dimorfismo sexual –la separación estricta entre hombre y mujer– se lleva a cabo por quien es desplazado a la marginalidad sexual: todos “lxs nosotrxs” (78). En la representación se habla del “follar” o del “correrse”, donde el lenguaje profana el romántico “hacer el amor” o el médico, o más aséptico, “alcanzar el clímax”. La presencia de excrementos, de la orina, de la sangre, del vómito, de la saliva, de todos y cada uno de los fluidos corporales formará parte de las performances de Diana Torres. De

manera figurada o real, la puesta en escena de estos fluidos en su forma líquida o sólida es una visualización del cuerpo distinta. Esta visión no está mediada por la seguridad ni la comodidad acrílica de lo que es conveniente no mostrar u ocultar. En esta mirada al cuerpo no intervienen ni los discursos médicos sobre la higiene o la desinfección, y su corolario en la salud, ni los discursos morales a favor de la ocultación de lo menos noble del cuerpo. Al hacer visibles dichos fluidos es cuando se cuestiona el olvido de lo corporal del cuerpo, o de su materialidad que se ha idealizado hasta el extremo de hacerla irreconocible.<sup>11</sup> En la performance de Torres se vuelve al cuerpo con todas sus consecuencias, en una interpretación posible de la llamada a la "rematerialización" y "reapropiación" de Paul Virilio (1996: 48).

Igualmente, se eliminará la moralina visual que condena a los órganos sexuales a quedar reclusos en la penumbra de las alcobas. Contrariamente a la hipervisibilidad del porno tradicional, al mostrar los genitales en su belleza sin recurso a tapujos se revierte el oscurantismo, o el pecado, asociados a la búsqueda del placer individual o colectivo. Torres y sus personajes se masturbarán en público sin remilgos a la hora de mostrar su satisfacción. ¿Por qué la capacidad para el placer, característica de todos los cuerpos, debe confinarse a la invisibilidad de lo privado? El "follar" delante de los espectadores para los activistas de Quimera Rosa es ajeno al exhibicionismo de quien cree poseer órganos espectaculares o al reconocimiento narcisista de quien se cree el mejor amante. Al hacerlo en público, tanto en un escenario como en un parque público en Barcelona, se vuelve a dotar a los espacios teatrales, a las plazas, o los parques o jardines, de su antigua importancia pública para la confrontación, la comunicación o el diálogo entre pareceres disímiles.<sup>12</sup>

El piercing de pezones, penes o labios vaginales, entre otros, de Torres, Llopis o Go Fist Foundation, no solo reformula, e incluso potencia, las zonas erógenas del cuerpo, sino que se atreve con la introducción de prácticas sadomasoquistas, aborrecidas sin matiz alguno por el sexo saludable. El grupo Quimera Rosa se acercará al sexo anal masculino de la mano de juguetes. Para Go Fist Foundation, la juguetería sexual será el instrumental ineludible del descubrimiento de todo el cuerpo, y no solo de sus genitales, para el placer. La tecnificación del cuerpo de Go Fist Foundation es la que se sitúa más certeramente en la órbita de las teorías de Preciado. Y no podía faltar la presencia en el documental de la activista feminista y gran reina del post-porno, Anne Sprinkle.<sup>13</sup>

<sup>11</sup> En la película de Catherine Breillat, *Anatomie de l'enfer* (2004), el personaje femenino embardurna con la sangre de su menstruación los genitales del actor de cine porno más sexista, Rocco Siffredi. Mientras a la corporalidad femenina se la invisibiliza bajo los mil y un tópicos sobre la belleza de su cuerpo, lo masculino la horada sin problemas para su placer. Cuando la mujer exige al hombre reconocer su sangre menstrual, este escapa asombrado y asqueado. Su placer se ha visto frustrado. El cuerpo femenino seguirá sin ser visible.

<sup>12</sup> De hecho, será en el escenario público de las calles de la ciudad o privado en un teatro donde se haga realidad la máxima queer: "el propio cuerpo se convierte en una obra de arte y la propia vida en una novela" en palabras de Kim Pérez (2010: 107). Pérez enfatiza la dimensión performativa de la definición, o la indefinición, sexual.

<sup>13</sup> Otro documental a base de entrevistas a la escena postporno barcelonesa es el de Virginie Des-

### 3. ERIKA LUST Y EL PORNO FEMINISTA

Virilio proponía la vuelta al cuerpo. Byung-Chul criticaba la reducción de los demás a objeto de excitación. Marzano señalaba la fragmentación extrema del cuerpo en unas cuantas glándulas y órganos en el enfoque pornográfico. Si se hiciera caso a estos análisis, la representación explícita de la sexualidad quizás no llegase a producir el evento amoroso de Badiou, pero ciertamente caminaría por derroteros muy distintos a los más convencionales. Ahora bien, las películas de la directora de origen sueco residente en Barcelona, Erika Lust, no tratan de producir una novedad sexual sin relación alguna con lo previamente existente, en línea con lo propuesto por Badiou, y a la que el documental de Egaña da una respuesta acertada. Ni tampoco quieren diseñar el cuerpo sexual, como proponía Preciado, a base de fármacos y de la visualidad de los activistas del documental de Lucía Egaña. El propósito de los filmes de Lust es más modesto en su imaginaria, pero no menos crítico en su alcance transformador de las políticas sexuales.

Si el porno queer “se opone a todas las categorías identitarias” (Butler 2004: 7), incluidas las más estables, el cine de Erika Lust no pretende disolver por completo los géneros ni los sexos, aunque se apunta a difuminar la estabilidad de sus fronteras. Su cine todavía queda del lado de la excitación placentera no sexista, donde la relación con otros cuerpos sea consensuada, igualitaria, democrática, respetuosa. Si el integrante de Quimera Rosa afirmaba que sus performances no tenían el objetivo de excitar sino de cuestionar lo existente, la directora quiere principalmente excitar sin complejos de culpabilidad (Lust 2015b: s.p.). Sus personajes y sus géneros siguen siendo reconocibles, con manifestaciones del deseo sujetas, más o menos, a lo esperable. Al mismo tiempo, se mantiene una actitud reprobadora de las identificaciones cerradas entre sexo y género, y de los deseos normativos a ellas asociados. Esta actitud es compatible con ese hacerse del género de Butler, en tensión entre la normalización, que solo concibe lo masculino y lo femenino, y el deseo por el reconocimiento de la diferencia más allá de esos dos sexos y géneros.

Sería un error pensar que las propuestas de Preciado son más políticas que las de Lust. Ambos acercamientos se involucran en la redefinición de los entramados simbólicos sobre la sexualidad. Preciado y Egaña los subvierten sin concesiones, mientras Lust los modifica y redefine sin violencias. En el primer caso, elaboran sus posiciones acertadamente desde los márgenes de la normalización heterosexual. Lust, por su lado, amplía los márgenes de lo considerado aceptable al tomar como prácticas placenteras lo rechazado con anterioridad

---

pentes, *Mutantes* (2009). A diferencia del de Egaña, Despentes traza el origen del movimiento con entrevistas a activistas postporno, o sexo positivo, en los Estados Unidos. Es de destacar cómo, en la controvertida pero muy destacable película *Baise-moi* (2000) dirigida por Despentes, los asesinatos se dirigen a todos aquellos hombres y mujeres partícipes, voluntarios o no, de lo heteronormativo y sus juegos de seducción. En este filme, algunas mujeres ejercen violencia fílmica sobre los hombres y no al revés, como ha venido siendo habitual hasta ahora.

como anormal, desviado o pervertido. Todos, desde sus propuestas teóricas, apean el pensamiento heterosexual de su vocación hegemónica.

Para Lust no hay oposición irreparable con el acercamiento de Preciado. En su *Porno para mujeres* (2008), la directora dirá que se siente muy afín a lo que Preciado define como “un modo inédito de representar la sexualidad que, retomando la expresión de André Bazin, bien podría denominarse ‘nouvelle vague porno’” (2008b: 151). Ella misma afirma sentirse en sintonía con este movimiento, una “pequeña revolución que debe ayudar a transformar el entretenimiento para adultos, llevándolo hacia algo más moderno, aceptable y disfrutable para todos y todas” (151). No obstante, después de contemplar sus películas, es difícil pensar que Lust vaya a involucrarse en la estética de los activistas retratados por Egaña. Su declaración de intenciones ya se apuntaba en el subtítulo de la sección dedicada a esa “nouvelle vague porno”: “¿arte, cine, porno o todo a la vez?” (151). Esto es, lo artístico y lo porno no están reñidos sino todo lo contrario. Es más, lo artístico para Lust vendría a ser lo que para Preciado es lo farmacopornográfico, instrumentales críticos de actuación sobre lo existente, dicho sea, salvando las distancias de intencionalidad y objetivos entre ambas.

En cualquier caso, el porno feminista, sexo positivo o postporno de Lust, hace suya la definición de los editores de *The Feminist Porn Book*: “promueve prácticas estéticas y éticas que intervienen en la representación sexual dominante y movilizan una visión colectiva a favor del cambio” (Taormino et al. 2013: 15). El corolario de estas prácticas, cuya mirada cuestiona lo dominante y se atreve a descubrir “nuevas maneras de concebir el género y la sexualidad” (15), es político, pues apunta a la figuración y conformación de imaginarios sobre lo sexual más acordes con un deseo sin discriminaciones ni exclusiones de ninguna clase. Sobre cuáles serán estas prácticas y cómo se definirían, se apunta a continuación.

¿Qué es y en qué consiste el porno feminista para Erika Lust? Es un “medio de excitación, educación y placer” (Lust 2015b: s.p.). Ni la excitación queda limitada a unas pocas imágenes impregnadas de ardor genital, ni la educación sexual se reduce a los medios mecánicos de procreación, ni el placer se restringe al momento del orgasmo. El enfoque feminista es más necesario que nunca, pues “si se retrata sexo en el cine convencional se hace como si fuese algo sucio, peligroso, problemático o enfermo”, y las mujeres que buscan su placer, sin tener que pedir perdón por ello, “casi siempre acaban violadas, heridas, embarazadas o muertas” (Lust 2008b: 94). Los supuestos peligros de lo alternativo femenino han de cauterizarse con la mayor de las violencias. Así, las mujeres han de someterse a los cauces sexuales de sumisión propuestos por lo dominante. Los atrevimientos femeninos –o de cualquier deseo no normativo dentro de la amplia panoplia de lo transexual– a favor de un placer no mediado por el varón heterosexual han de ser reconducidos, sin importar el coste, a la función subordinada de la que nunca debieron atreverse a salir.

Los intentos rupturistas del porno machista no abren tampoco espacios a la sexualidad femenina alternativa. No alivian la situación de dominación de mujeres y géneros no normativos. Más bien han reproducido los mismos esque-

mas opresivos. Las prácticas sexuales femeninas que no han sido fiscalizadas por miradas de dominación y control son eliminadas. En esta línea, siguiendo a la directora, las mujeres en el porno sexista

... estábamos representadas como zorrillas, adolescentes cachondas, niñas obsesionadas con el sexo, amas de casa desesperadas, enfermeras calientes y ninfómanas, siempre al servicio de mafiosos, proxenetas, traficantes de drogas, multimillonarios o máquinas sexuales, con el único objetivo de complacerlos a ellos [...] ¿dónde estaban representados mis valores, mi sexualidad y sobre todo mi estilo de vida? (Lust 2015b: s.p.)

Tan asfixiante es la ideología de la reproducción sin placer de cuerpos enfundados en ásperos camiones como la otra del placer porno a base de cuerpos imposibles, dirigidos únicamente a la mirada masculina. Tantas carencias muestra la visión puritana como la del porno machista.

Por lo tanto, "es importante que el porno para mujeres sea producido y dirigido por mujeres [...]. Somos seres integrales y holísticos, tenemos en cuenta detalles, situaciones, fantasías, sugerencias, escenarios" (Lust 2015b: s.p.). Además, "el *cásting*, la decoración, el estilismo, la ropa interior, la música, el guion, la fotografía [...] son una parte muy importante de mis películas" (s.p.). Esta descripción separa radicalmente las películas de Lust de las del porno tradicional. En una entrevista con Mikel López Iturriaga (Lust 2013), la directora hablará de escenas centradas en torno al placer de las mujeres, y de cómo el punto de vista de la cámara es el adoptado por el personaje femenino. Por otro lado, su estética está más relacionada con el cine erótico e independiente que con el pornográfico. Además, Lust controla la producción de sus películas "contratando a actores que quieren estar en el sitio donde están, que tienen todos los papeles en regla y que han pasado los tests de enfermedades" (Lust 2013: 22). En estas condiciones, y en opinión de la directora, se genera un "ambiente muy bonito de grabación" (22).

No es verdad que su cine, como señala Sayej, sea "afectadamente artístico, como el equivalente porno del buen gusto" (2016: s.p.). Las categorías de buen gusto, o buen tono, son las que restringen la imaginación confinándola a las reglas del decoro en la representación, lo cual no significa dejarse seducir por la simple transgresión si esta no es del agrado de quien dirige una película o de la audiencia que la consume. El porno feminista para Lust es fuente de descubrimiento y reconocimiento de zonas erógenas más allá de los genitales; de excitación más allá de la penetración inmediata de orificios corporales; y de educación sobre el potencial del cuerpo para el placer cuando se lo adereza con la palabra de las confesiones o de las fantasías. Todos sus personajes exploran su sexualidad lejos del miedo, el remordimiento, la culpa o la vergüenza (2008b:

36).<sup>14</sup> Como dice Gabriella Wiener, “a las protagonistas de Erika el sexo las libera. A las de James [E. L. James], las esclaviza” (2005: s.p.).<sup>15</sup>

En oposición a las feministas anti-pornografía como Andrea Dworkin, Lust se distancia de esa mirada principalmente puritana y sesgada de moralina. Dworkin hizo famosas algunas de sus visiones, desde que la pornografía es “la descripción gráfica de las mujeres como putas” hasta que en la pornografía “la degradación de las mujeres se tiene como el verdadero placer” (Dworkin 1979: 200). La directora probablemente estará de acuerdo con el análisis de Dworkin en relación con el porno sexista, pero no con la prohibición del sexo explícito ni con los aspectos anti sexo de Dworkin. Para Lust, el porno feminista “respeta la figura de la mujer, no la humilla ni la trata como una puta y una víctima [...] acepta el papel de la mujer como ser sexual activo y [...] es interesante tanto a nivel visual como de diálogo y argumento” (2008b: 76). Contrariamente al análisis de Dworkin, el placer queda en manos de figuras femeninas que han hecho los deberes y las lecturas sobre la opresión sexual patriarcal. En palabras de la directora, “no queremos que nos retraten como objetos pasivos o víctimas, sino como sujetos activos, dando placer y recibéndolo. Queremos ver a otras mujeres disfrutando” (2008b: 40).

Es más, este cine es una fuente de imaginación sexual femenina, que tratará “sobre intimidad y relaciones”, mientras que “el de ellos” solo trata “sobre encladas y eyaculaciones” (Lust 2008b: 21). En uno de sus primeros filmes, *Barcelona Sex Project* (2008), definido como “documental erótico” (2008b: 141), la sexualidad de cada personaje guarda estrecha relación con su vida; son inseparables la una de la otra. El orgasmo no surge en el vacío sino que es el resultado de la conjugación de vida, imaginación y deseo. En palabras de la autora, en *Barcelona*:

... propongo una mirada íntima e independiente a la vida de tres hombres y tres mujeres para conocerles en profundidad, incluidos sus orgasmos reales. Ellos y ellas nos muestran sus pensamientos, pasiones y reflexiones en una entrevista en profundidad; también se llevan una cámara a su vida de cada día para retratarla con naturalidad, y finalmente nos invitan a asomarnos a su placer más privado e íntimo, una escena de masturbación. (Lust 2008b: 141)

Este y otros filmes de Lust, como la serie de *Xconfessions* –ya por su octava entrega y financiado a través de donaciones particulares vía la red– hacen suya la máxima de los editores de *The Feminist Porn Book*, la de embarcarse en

---

<sup>14</sup> Lejos de esos referentes, de acuerdo, pero ¿se marcarían o no límites? La actriz postporno francesa Ovidie no le haría ascos a la estética totalitaria y a sus violencias, lo cual no significa abogar por ella en la vida política (34, 35). En entrevista con Michela Marzano, esta última criticará la violencia como fuente de excitación o de deseo (Ovidie: 89).

<sup>15</sup> La referencia es al fenómeno editorial *Fifty Shades of Gray* (2011), y sus correspondientes secuelas, escrita por E. L. James. En estas novelas, la realización de las fantasías tanto masculinas como femeninas está sujeta la mayoría de las ocasiones a la guía del varón heterosexual. De aquí, que más que liberarlo, el deseo femenino quede secuestrado por su dependencia casi única de lo masculino.



la construcción del deseo erótico más allá de lo heteronormativo, el matrimonio, la pareja monógama y la reproducción (Taormino et al. 2013: 14). Por supuesto, cada uno puede elegir la modalidad que más le convenga. De hecho, en la serie de las *Xconfessions* se filman fantasías privadas, compartidas con los miembros del blog de la directora fuera de esas cuatro instituciones de control.

En las películas de Lust, los preliminares tienen tanta o más importancia que el momento del clímax, como ocurre en "Fantasías orientales" (2016b) o "Chicazo" (2015c). En esta última confesión, una mujer interpreta un número de desnudo integral delante de un hombre, pero ella ha pagado a este hombre para que se masturbe. La mirada ya no es masculina ni el control tampoco. El ritmo del desnudo está controlado por la figura femenina. En "I found your mother on Tinder" (2015c), la mujer madura ha contratado los servicios sexuales de un hombre muy joven, amigo de su hijo. Ella dirige la escena, indicando a la figura masculina cómo y cuándo tocarla, acariciarla o penetrarla. El placer sexual femenino tiene prioridad, y las figuras masculinas practican siempre sexo oral a las femeninas, no a la inversa. El placer buscado con la boca tiene también lugar entre personajes femeninos. En la divertida "Try my boyfriend" (2016b), con los colores chillones característicos de algunas películas de Pedro Almodóvar, una mujer compartirá desinteresadamente a su novio con sus amigas. La preocupación primera del novio es la de proporcionar placer a las amigas de su novia. Otras veces, la figura masculina no es necesaria y la mujer es independiente y autónoma para proporcionarse el placer que desee. En "Be a hero" (2016b), una mujer grabará sus momentos de intimidad en la bañera en un vídeo que posteriormente enviará a su novio. La práctica del sexo anal femenino no dependerá de la voluntad del macho hormonado de turno por horadar una cavidad más de la mujer. Por el contrario, en "The surrender" (2016b), la mujer dirige las manos del hombre para excitar y agrandar sus esfínteres con un dildo, primero, y después con el pene. No parece haber preocupación por la excitación masculina hasta que la mujer se siente cómoda con esta práctica.

Los cuerpos masculinos son siempre normativos, si bien es verdad que muy lejos de las anomalías musculares a base de cirugía y medicación del porno tradicional. Los cuerpos femeninos se salen a veces, no siempre y no demasiado, de los estándares sobre belleza y tamaño corporal.<sup>16</sup> Por ejemplo, en "How big is Don Draper's cock" (2015c), la protagonista femenina no siente vergüenza alguna, como debe ser, de sus kilos de más. Como tampoco lo sienten la mujer madura de su cuerpo con arrugas en "I found your mother on Tinder" (2016b) o la protagonista femenina en "#Skype sex" (2015c) de su dentadura sin sonrisa perfectamente alineada. En esta secuencia, la pareja la forman personajes de distinta etnicidad, como ocurre por igual en "My moaning neighbor" (2016b).

La lista de posibilidades exploradas en los filmes de Lust es ciertamente larga. No se olvida de prácticas sado-masoquistas o BDSM (2016a), de la pan-

<sup>16</sup> Ventura Pons sí se ha atrevido a filmar la sexualidad más o menos explícita entre personas con cuerpos muy alejados de los estándares al uso sobre belleza o tamaños, mostrándolas sin falsos pudores. *Mil cretins* (2010) sería una de esas películas.

sexualidad (2015c) o del uso de todo tipo de juguetes, o de las posibilidades excitantes de la comida y la bebida.

No importa lo que se explore siempre y cuando se sigan las directrices de Candida Royalle en sus filmaciones de porno feminista, como hacen las filmaciones de Lust. Según Royalle, este ha de tener integridad y ser respetuoso con los actores, sin someterlos a prácticas denigrantes o no consentidas; no ha de ser sexista, y no utilizar el cuerpo femenino, u otros, como instrumentos de placer; y tiene que hacer sentir a las personas bien, a gusto con su cuerpo y sus fantasías (2013: 84).

El cine de Lust elimina del placer los pesados barnices del pecado, del remordimiento, cuando hacen sentirse culpable por haber disfrutado. Sus películas “desafían las representaciones dominantes sobre el género, el placer y el poder” (Taormino et al. 2013: 9), eso sí, acorde con el proyecto filmico de la directora, sin prestar atención a los profetas y legitimadores intelectuales de visiones únicas sobre cómo debe ser el postporno. La máxima es que “todos tenemos derecho al placer” (84), individual o con otros, a la diversión libre y sin ataduras.

Reclamar este derecho al placer es ya un proyecto político. Se encamina a desarrollar la economía libidinal frente a la economía productiva donde el cuerpo, sus deseos y afectos desaparecen bajo las razones de la eficiencia y de la productividad. En los filmes de Lust se potencia la capacidad para el placer del cuerpo frente a las obligaciones y opresiones del deber social; se incita al disfrute del tiempo libre frente a las rigideces de horarios laborales; se construye el tiempo variado, heterogéneo, de las sorpresas de lo sexual frente a las rutinas del tiempo de trabajo; se preocupa por las necesidades de disfrute de cada uno frente a su sola satisfacción con las promesas del consumo, que terminarán sin excepción en la mayor de las frustraciones. Su proyecto es político por criticar el neoliberalismo económico desde la liberación de lo sexual de las ataduras de la eficiencia o de la productividad del cuanto más, mejor. Con otras palabras, una sexualidad restrictiva, opresiva, elaborada a base de tapujos y malas conciencias, deja su lugar a otra centrada en la exploración del deseo propio. En la sexualidad reflejada en los filmes de Lust, el cuerpo no es lugar de producción –ni siquiera de producción orgásmica–, sino de relación placentera con los demás. Sin falsas moralinas ni alegatos ideológicos, sus personajes hacen suyo el deseo de Virginie Despentes de no dejar que sus sexualidades sean “confiscadas, vigiladas, normalizadas” por policías, estados o religiones (2009: 95). Si lo consiguen o no, dependerá del grado de aceptación de sus propuestas por parte del espectador.

## OBRAS CITADAS

Agamben, Giorgio (2011): *Desnudez [Nuditá, 2009]*. Trad. Mercedes Ruvituso y María Teresa D’Meza. Barcelona, Anagrama.

Badiou, Alain, y Truong, Nicolas (2012): *In Praise of Love [Éloge de l’amour, 2009]*. Trad. Peter Busch. Nueva York, The New Press.

- Breillat, Catherine (2009): *Anatomy of Hell* [*Anatomie de l'Enfer*, 2004]. DVD. Los Angeles, CA, Palisades Tartan Video.
- Butler, Judith (2004): *Undoing Gender*. Nueva York, Routledge.
- Byung-Chul, Han (2014): *La agonía del Eros* [*Agonie des Eros*, 2012]. Trad. Raúl Gabás. Barcelona, Herder. E-book.
- Byung-Chul, Han (2013): *La sociedad de la transparencia* [*Transparenzgesellschaft*, 2012]. Trad. Raúl Gabás. Barcelona, Herder. E-book.
- Cavarero, Adriana (2009): *Horrorism: Naming Political Violence* [*Orrorismo: Ovvero della violenza sull'inerme*, 2007]. Trad. William McCuaig. Nueva York, Columbia University Press.
- Cheang, Shu Lea (2009): *I.K.U.* [2000]. DVD. París, K Films.
- Despentes, Virginie (2011): *Mutantes: Punk, Porn, Feminism*. [2009]. DVD. Kino Lorber.
- (2009): *King Kong Theory* [*King Kong Théorie*, 2006]. Trad. Stéphanie Benson. Londres, Serpent's Tail.
- (2000): *Baise-moi*. DVD. Canada, Remstar.
- Dworkin, Andrea (1979): *Pornography. Men Possessing Women*. Nueva York, A Perigee Book.
- Egaña Rojas, Lucía (2011): *Mi sexualidad es una creación artística (A Documentary About PostPornography)*, accesible en <<http://sectapodrida.blogspot.com/2016/05/mi-sexualidad-es-una-creacion-artistica.html>> [última visita: 11.5.2016].
- (2009): "La pornografía como tecnología de género. Del porno convencional al postporno. Apuntes free-style". En *lafuga.cl*, accesible en <<http://www.lafuga.cl/la-pornografia-como-tecnologia-degenero/273>> [última visita: 9.7.2015].
- Godard, Jean-Luc (2005): *Tout va bien* [1972]. DVD. Chicago, Home Vision Entertainment.
- hooks, bell (2000): *Feminism is for Everybody. Passionate Politics*. Cambridge, South End Press.
- James, E. L. (2011): *Fifty Shades of Gray*. Nueva York, Vintage Books.
- Kristeva, Julia (1982): *Powers of Horror. An Essay on Abjection* [*Pouvoirs de l'horreur*, 1980]. Trad. Leon S. Roudiez. Nueva York, Columbia University Press.
- Lauretis, Teresa de (1990): "Eccentric Subjects: Feminist Theory and Historical Consciousness", *Feminist Studies*, vol. 16, n.º 1, pp. 115-50.
- Lavigne, Julie (2014): *La traversée de la pornographie: politique et érotisme dans l'art féministe*. Montréal/Québec, Les Éditions du Remue-Ménage.
- Liotard, Jean-François (1993): *Libidinal Economy* [*Economie libidinale*, 1974]. Trad. Iain Hamilton Grant. Bloomington, Indiana University Press.
- Lust, Erika (2016a): *XConfessions 7*, accesible en <<http://www.erikalust.com>> [última visita: 1.1.2016].
- (2016b): *XConfessions 6*, accesible en <<http://www.erikalust.com>> [última visita: 1.1.2016].
- (2015a): *Let's Make a Porn. A Practical Guide to Filming Sex*, accesible en <<http://www.erikalust.com>> [última visita: 7.5.2015].
- (2015b): <<http://www.erikalust.com>> [última visita: 7.5.2015].
- (2015c): *XConfessions 4*. erikalust.com [última visita: 1.1.2016].
- (2013): "Quiero trabajar con gente que no respire pornografía." Entrevista de Mikel López Iturriaga. En *El País Semanal* 14 de agosto), pp. 19-25.

- (2008a): *Barcelona Sex Project*. <http://www.erikalust.com>. Última visita 2016.
- (2008b): *Porno para mujeres*. Barcelona, Editorial Melusina. E-book.
- Marzano, Michela (2003): *La pornographie ou l'épuisement du désir*. Paris, Buchet/Chastel.
- Ovidie (2005): *Films X: y jouer ou y être? Le corps acteur. Ovidie, un entretien avec Michela Marzano*. Paris, Éditions Autrement.
- Pérez, Kim (2010): "Historia de la patologización y despatologización de las variantes de género". En Miquel Missé y Gerard Coll-Planas (eds.): *El género desordenado. Críticas en torno a la patologización de la transexualidad*. Barcelona/Madrid: Editorial Egales, pp. 97-111.
- Pons, Ventura (2011): *Mil cretins* [2010]. DVD. Barcelona, Cameo Media.
- Preciado, Paul (2011): *Manifiesto contrasexual [Manifeste contra-sexuel, 2000]*. Trad. Julio Díaz y Carolina Meloni. Barcelona, Anagrama.
- (2008): *Testo yonqui*. Madrid, Espasa Calpe.
- Royalle, Candida (2013): "What's a Nice Girl Like You...". En Tristan Taormino, Celine Parreñas Shimizu, Constance Penley y Mireille Miller-Young (eds.): *The Feminist Porn Book. The Politics of Producing Pleasure*. Nueva York, The Feminist Press, pp. 58-69.
- Sayej, Nadja (2016): "A Women's Fight to Prove Porn can be Feminist", accessible en <<http://www.newsweek.com/feminist-porn-lives-434511?rx=us>> [última visita: 29.3.2016].
- Taormino, Tristan; Parreñas Shimizu, Celine; Penley, Constance; Miller-Young, Mireille (eds.) (2013): *The Feminist Porn Book. The Politics of Producing Pleasure*. Nueva York, The Feminist Press.
- Torres, Diana (2011): *Pornoterrorismo*. Tafalla, Txalaparta.
- Virilio, Paul (1996): *Politics of the Very Worst. An Interview by Philippe Petit [Cybermonde, la politique du pire: entretien avec Philippe Petit]*. Ed. Sylvère Lotringer. Trad. Michael Cavaliere. Nueva York, Semiotext(e).
- Wiener, Gabriella (2005): "Se firman fantasías sexuales. Razón aquí", *El País-Tentaciones*, accesible en <<http://elpais.com/elpais/tentaciones.html>> [última visita: 25.8.2005].
- Williams, Linda (1989): *Hard Core: Power, Pleasure, and the Frenzy of the Visible*. Berkeley, California University Press.

## MUJERES POETAS QUE DESHACEN LAS NORMAS DE GÉNERO: DEL CANIBALISMO ERÓTICO AL PORNOTERRORISMO EN LA ESPAÑA DEL SIGLO XXI

WOMEN POETS WHO DISMANTLE GENDER NORMS:  
FROM EROTIC CANNIBALISM TO PORNOTERRORISM  
IN THE SPAIN OF THE 21ST CENTURY

CLAIRE LAGUIAN

Université de Paris-Est Marne-la-Vallée

clairelaguian@yahoo.fr

**RESUMEN:** En esta contribución, se estudian los ataques de la poesía lesbiana y queer española del siglo XXI a las convenciones poéticas y de género, dentro de las esferas de la escritura pornográfica en una veintena de poemarios recientes. Con perspectivas de *Queer* y *Gender studies*, se analizan las modalidades poéticas de rehabilitación de las voces lesbianas eróticas en genealogías literarias ocultadas por las normas heteropatriarcales. La omnipresencia de los deseos vampíricos, caníbales y la reescritura del "cuerpo lesbiano" en voz propia permiten desembocar sobre el análisis de las subversiones poéticas BDSM que llevan a cabo las poetas. También se remite en este artículo a la expresión poética de sexualidades transgresoras heredadas de los movimientos posporno, queer y pornoterrorista, este último concepto siendo creado por la activista Diana J. Torres.

**PALABRAS CLAVE:** poesía; pornografía; sexualidades lesbianas y queer; canibalismo; BDSM; pornoterrorismo

**ABSTRACT:** This article focuses on the foray of Spanish lesbian and queer poetry of the 21st century against the poetic and gender conventions, in more than twenty recent collections of pornographic poems. Using the framework of *Queer* and *Gender studies*, we examine the poetic modalities of rehabilitation of erotic and lesbian voices, which were occulted by heteropatriarchal norms. The omnipresence of vampiric and cannibal desires and the rewriting of the lesbian body's own voice lead to an analysis of poetic BDSM subversions performed by the poets. This article also delves into poetic expression of transgressive sexualities

inherited from postporn, queer and pornoterrorist movements, the latter being a concept created by activist Diana J. Torres.

KEYWORDS: Poetry; Pornography; Lesbian and Queer Sexualities; Cannibalism; BDSM; Pornoterrorism



La poesía, género asociado a lo refinado, lo noble y académico, casi nunca se cita dentro de los *Porn studies*: en efecto, a lo carnal en los versos, se le suele aplicar más bien el adjetivo “erótico”, o el término sentimentalista “amoroso”, y no la crudeza pornográfica. Es más, lo lírico correspondería intrínsecamente a lo sublime, cuando lo blasfematorio y lo *ob-sceno*<sup>1</sup> quedarían fuera de las normas estéticas del género poético. Como prueba de ello, Marie-Anne Paveau, en su libro *Le discours pornographique*, retoma las reflexiones de Dominique Maingueneau al explicar que “le texte pornographique, doté d’une écriture référentielle, c’est-à-dire formulant directement les réalités du monde, [s’oppose] à la poésie par exemple, qui est elle axée sur les jeux du signifiant” (Paveau 2014: 195). Pero si el cine y la fotografía, la narrativa y el teatro pueden expresar lo pornográfico al pasar por la ficcionalización, al manipular diversos tipos de técnicas creativas, y al apoyarse sobre juegos de significantes específicos, ¿por qué no la poesía?

En el presente artículo, abordaremos el estudio de poemas escritos a partir del 2000, en castellano y catalán, por artistas mujeres que poetizan cuerpos de mujeres que desean a otras mujeres, o deseos fuera de cualquier binarismo. Cabe señalar que esta escritura de deseos y sexualidades no normativos se realiza sin juegos de géneros entre los pronombres, al contrario de lo que tenían que hacer antaño las escritoras para ocultar las representaciones de relaciones sáficas mediante el uso enmascarado del pronombre masculino. Estudiaremos entonces la puesta en lenguaje de la crudeza de esta escritura o “*grafía porno*”, que se fragua un camino editorial mediante la poesía lesbiana, queer y transfeminista<sup>2</sup> en la España del siglo XXI, poesía que politiza y subjetiviza las sexualidades marginadas. Al enfocar nuestro propósito en una veintena de creaciones

---

<sup>1</sup> Con el concepto de ‘obscenidad’, nos referimos a la definición que da Marie-Anne Paveau de este término: “on la définit comme une offense à la pudeur en matière sexuelle ou au bon goût en matière sociale. [...] Il s’agit donc d’une transgression des normes de l’acceptable dans le domaine moral, social ou esthétique” (2014: 37).

<sup>2</sup> El transfeminismo, concepto ideado por varias activistas y pensadoras feministas de la esfera hispanohablante, aparece definido en el manifiesto recogido por Diana J. Torres como una subversión contra el feminismo hegemónico blanco, heterosexual y burgués que no pone en tela de juicio, entre otras cosas, el binarismo de género: “Ya no nos vale con ser solo mujeres. El sujeto político del feminismo ‘mujeres’ se nos ha quedado pequeño, es excluyente por sí mismo, se deja fuera a las bolleras, a lxs trans, a las putas, a las del velo, a las que ganan poco y no van a la uni, a las que gritan, a las sin papeles, a las marikas...” (Torres 2011: 173). A propósito de esta corriente feminista, se puede consultar la obra colectiva editada por Miriam Solá y Elena Urko: *Transfeminismos. Epistemes, fricciones y flujos*, publicada en 2013 por Txalaparta.

contemporáneas, queremos precisar que no haremos una diferencia clasista, moralista ni opresiva entre los conceptos de “erotismo” y de “pornografía”, siguiendo de esta forma unas reflexiones de Marie-Anne Paveau:

Cette différence entre l'érotique et le pornographique est essentiellement argumentative: elle justifie des propos, représentations ou pratiques liées au sexe en évitant leur condamnation, permet de condamner la pornographie en sauvant la sexualité, et aide à la conservation des mythologies amoureuses et des arts de la séduction généralement hétérosexistes et peu ouverts à la curiosité et à l'invention en matière sexuelle. Ce que Gayle Rubin appelle très justement “l'oppression sexuelle”. (Paveau 2014: 39)

Partiendo de estos presupuestos, intentaremos entender cómo algunas voces poéticas subvierten, en una primera persona del femenino y no heterocentrada, los códigos pornográficos hegemónicos, y cómo visibilizan los cuerpos y las sexualidades no convencionales, mediante escrituras que tienen como denominador común “devorar” las normas, o comprometerse políticamente.

En un primer momento, nos interesaremos por las diversas modalidades utilizadas por las poetas<sup>3</sup> contra el monopolio masculino y heteronormativo de la pornografía, así como de las escrituras poéticas eróticas. A continuación, trataremos la reapropiación del “cuerpo lesbiano”<sup>4</sup> por parte de estas voces poéticas, mediante una poetización dislocadora de las sexualidades vampírica, caníbal y BDSM.<sup>5</sup> Para terminar, analizaremos las recientes propuestas poéticas inspiradas en los movimientos queer y posporno,<sup>6</sup> a través de las creaciones transgresoras de los nuevos feminismos españoles, tales como el transfeminismo y el pornoterrorismo.

## 1. ESTRATAGEMAS DE RECUPERACIÓN DEL ESPACIO LITERARIO Y PORNOGRÁFICO

La *Antología de la poesía erótica de nuestro tiempo*, de 1973, y *El jardín de las malicias: de la poesía erótica universal*, de 2001, contienen un 100% de poetas masculinos (a pesar del uso del adjetivo “universal”). Hay que esperar a la antología editada por la poeta Pura Salceda en 2010, *Erato bajo la piel del deseo*:

<sup>3</sup> Precisamos que utilizaremos el término de “poeta”, y no “poetisa”, puesto que las artistas estudiadas en este texto no se presentan con el vocablo en femenino, sino con la forma supuestamente genérica de “poeta” (y carente de connotación peyorativa).

<sup>4</sup> Con esta expresión, aludimos a la obra de Monique Wittig de la que hablaremos más adelante.

<sup>5</sup> *Bondage* y *Disciplina*; *Dominación* y *Sumisión*; *Sadismo* y *Masochismo*. No utilizaremos aquí la palabra “sodomismo”, al ser un estigma patologizante empleado por Freud, por la medicina y la psiquiatría responsables del DSM (manual diagnóstico y estadístico de los trastornos mentales).

<sup>6</sup> Las definiciones de los conceptos tales como “pornografía”, “postporno” o “prosexo” no se añadirán en este texto para no alargarlo demasiado. En efecto, ya aparecen en la introducción propuesta por las coordinadoras de este número, Marta Álvarez y Amélie Florenchie. Para tener detalles sobre el contexto de desarrollo del postporno en la esfera barcelonesa, véase el libro de Lucía Egaña publicado en 2017: *Atrincheradas en la carne. Lecturas en torno a las prácticas post-pornográficas*.

*antología de poesía erótica*, para descubrir a cuarenta y una escritoras sobre un total de noventa poetas. La sociedad suele asumir que el erotismo y la pornografía se hacen en su mayoría en masculino, y estas antologías poéticas parecen confirmarlo, aunque es cierto que las estadísticas son un mero indicador, no siempre suficiente ni categórico. A las mujeres, no se les concedía más que el papel de musa, cuyo cuerpo venía objetivado y dominado por una mirada y una escritura masculinas designadas como heterosexistas. Así lo señalaron Sheila Rowbotham: “nos conocemos a nosotras mismas a través de mujeres hechas por hombres” (1977: 40), y Virginie Despentes: “Les hommes seuls imaginent le porno, le mettent en scène, le regardent, en tirent profit et le désir féminin est soumis à la même distorsion: il doit passer par le regard masculin” (2006: 103). A las voces femeninas, se les reservaba “el sensualismo más sutil” (Salceda 2010: 14); sin embargo, las poetas de las que hablaremos más adelante deciden encarnar voces potentes y transgresoras a contracorriente de la silenciación sistémica.

Cabe notar que todas ellas reivindican a su manera un espacio doblemente ocultado en el canon poético: el de los deseos expresados por las mujeres, y el de los deseos expresados por las lesbianas.<sup>7</sup> Es aleccionador pensar que el (casi) único modelo lésbico vital y poético conocido es Safo de Mitilene y sus pocos versos lacunarios que quedan tras su destrucción por la Iglesia Católica, como bien lo recuerda Carmen Moreno en la introducción a su antología poética de 2012, *Mujeres que aman a mujeres* (Moreno 2012: 7). En España, la primera poeta en escribir el deseo lésbico y reconocida por la historiografía es Lucía Sánchez Saornil que, como bien se sabe, solía firmar la mayoría de sus poemas con un seudónimo masculino.<sup>8</sup> En efecto, la asunción de un yo femenino deseante y, aún más, lesbiano, era en sí imposible según las normas moralizadoras de la sociedad de principios del siglo xx y por la “decencia” impuesta a las mujeres. Las poetas actuales a las que estudiaremos aquí llevan a cabo entonces una triple desestabilización radical: introducen el deseo pornográfico en la poesía, lo hacen en femenino, y tratan la carnalidad lesbiana, o las diversas maneras de vivir sexualidades fuera de las normas binarias de género y orientaciones sexuales.

Para las poetas del xxi, se trata pues de ocupar el terreno<sup>9</sup>, visibilizando en su escritura las genealogías ocultadas, y construyendo puentes lesbianos intertextuales con citas introductorias de poetas extranjeras. Por ejemplo, se convoca a la mismísima Safo en el poema de Laia López Manrique “Y hablarías de ello limpiamente” (2014: 54), cuyo título es justamente una cita de la poeta

---

<sup>7</sup> Cuando las voces homoeróticas masculinas tuvieron un espacio propio (aunque silenciado a veces) en el panorama poético español del siglo xx, sin buscar más lejos: García Lorca, Aleixandre, Cernuda, etc.

<sup>8</sup> Una forma también de performativizar la identidad, estudiada en profundidad por Elena Castro en su libro sobre las poetas lesbianas españolas de los siglos xx y xxi, *Poesía lesbiana queer. Cuerpos y sujetos inadecuados* (2014: 18-29).

<sup>9</sup> Según lo que ya pedía la antropóloga lesbiana Gayle Rubin en 1986: “Il y a tout l'espace que l'on voudra pour améliorer le porno et pour créer des pornos bien faits, créatifs, plus diversifiés, plus en accord avec les fantasmes des femmes, et plus nourris de conscience féministe. Cela n'arrivera que si plus de femmes et de féministes s'engagent dans la production de produits représentant une sexualité explicite” (Rubin 2010: 310).



de Mitilene. Se crea una red lesbiana internacional con palabras de las escritoras Renée Vivien, Djuna Barnes, Marguerite Yourcenar o Elizabeth Bishop, trazando así las huellas de lo que nos puede recordar lo que la poeta y ensayista Adrienne Rich llamaba la "existencia lesbiana".<sup>10</sup> Por otro lado, los nombres de las poetas lesbianas de lenguas castellana y catalana, y que fueron precursoras en el siglo xx, surgen de manera recurrente en el espacio de la página, con citas eróticas. Por ejemplo, la figura de Gloria Fuertes se integra dentro de un poema de Txus García en una invocación suprema: "Pero te juro por Gloria Fuertes/ que hoy sí que me rebelo" (García 2011: 73). Por su parte, la gran poeta catalana Maria Mercè Marçal viene citada por Ana Martínez en *Cartografía del deseo*, y por Mireia Calafell en *Poètiques del cos*.

En cuanto a la poeta Concha García, ella firma el prólogo al poemario *volveré mucho más tarde de las doce* de María Castrejón (2011: 15-19). Del mismo modo, Cristina Peri Rossi, poeta uruguaya y española afincada definitivamente en la península desde 1974, escribe el prólogo al poemario *Gran amor* de M<sup>a</sup> Ángeles Cabré (2011: 9-12), poeta que a su vez prologa el poemario *L'esbós* de Sílvia Bel (2010: 11-14). Esta última poeta catalana, en este mismo poemario que homenajea a Safo con su juego de palabras isleño,<sup>11</sup> encabeza su poema "11-S" con un fragmento del poema erótico "Once de septiembre" de Cristina Peri Rossi. Y, así, se cierra el círculo... Con este poema "11-S", Sílvia Bel se inscribe claramente en la genealogía de Peri Rossi al utilizar el adverbio "també" en la expresión "jo també estava fent l'amor" (Bel 2010: 57), en eco y respuesta paralelística a "El once de septiembre del dos mil uno/ mientras las Torres Gemelas caían / yo estaba haciendo el amor" (Peri Rossi 2014: 845). Con todos estos peritextos e intertextos, las poetas lesbianas del siglo xxi conquistan el espacio erótico robado durante siglos, y crean redes interconectadas para rehabilitar antiguas voces y visibilizar el deseo lesbiano en el canon poético.

La parodia y el desplazamiento incongruente de los escritos provenientes de una norma heteropatriarcal, y que suelen convertir la sexualidad lésbica en una sexualidad presentada como *vainilla*,<sup>12</sup> permiten hacer de estas voces verdaderos sujetos pornográficos, y ya no objetos pasivos del deseo masculino. Es el caso de Diana J. Torres, en su libro *Pornoterrorismo* y en su blog, que nos propone versiones porno del poema "Hombre" de Blas de Otero (Torres 2009) y del "Poema n.º 15" de Pablo Neruda (Torres 2011: 200). Por otra parte, Ana Tapia parece reapropiarse de *La religieuse* de Diderot con dos de sus poemas salvajes y caníbales (volveremos sobre esta desestabilización del deseo normativo más adelante) que ponen en escena la escandalosa relación sexual entre dos mujeres

<sup>10</sup> "Existencia lesbiana sugiere tanto el hecho de la presencia histórica de las lesbianas como nuestra continua creación del significado de esa existencia" (Rich 1996: 13).

<sup>11</sup> También nos regala una cremallera roja entre sus páginas, cerrada, y nos invita entonces a abrirla tanto como al libro.

<sup>12</sup> Este término peyorativo, utilizado en los años 80 en los escritos de Gayle Rubin, se creó en las esferas BDSM para designar la sexualidad convencional, y presentada como aburrida, sin imaginación ni atrevimiento.

de un convento, dedicando por cierto el primero de ellos a la monja Benedetta Carlini que fue condenada a la cárcel en el siglo XVII por sus amores lésbicos:

Y cómo es cuando ella te desnuda con la furia de un súcubo y te rasga las prendas y las tira después de cualquier forma, eh, cómo es, desgraciada, ese momento en que su lengua fiera te succiona un pezón, uno tan solo y tú lloras y suplicas que más rápido que ya no puedes aguantar y en el pasillo todas pueden oír tus gemidos de bestia asilvestrada, cómo es, confiesa, cuando esa vil mujer cierra sus negras fauces sobre tu pico enhiesto entre los muslos y tú dices ya está, ya me has matado. (Tapia 2012: 50)

Fíjate, sor, qué locas estamos:  
caminamos desnudas por la orilla del río  
mordemos la piel de los árboles  
y luego nos reímos  
nos metemos un pez entre las piernas  
sor  
pero solo el instante del gemido, y después  
nos frotamos los senos con savia de almendro.  
Como estamos tan locas ya da igual lo que hagamos.  
Como ya hemos pecado es un deber disfrutarlo. [...]  
Llegamos a la aldea y nos follamos a un macho  
cabalgando sobre él una dos y a la de tres  
y luego nos follamos también a su esposa. (Tapia 2012: 39)

La burla contra el porno *mainstream* aparece en el poema caricaturesco "Oh my God cómo me gustas" de Txus García, que nos recuerda el tratamiento inverosímil y exagerado de la sexualidad lésbica en este tipo de pornografía hecha por y para los hombres:

Los vecinos esperan de ti  
sexo ruidoso  
y gemidos  
y lloriqueos  
Súplicas  
Grititos

Es que si no, caramba  
como que no eres  
una bollera  
como dios manda. (García 2012: 59)

Por su parte, Cristina Peri Rossi y Sílvia Bel invitan también al género pornográfico de manera poco convencional, pero esta vez integrándolo a la situación más trágica de principios de siglo, los atentados del 11-S, como ya lo hemos avanzado anteriormente. En efecto, Sílvia Bel prolonga el poema de Peri Rossi de 2004: en su propio poema en catalán, aquella hace un paralelo entre su actividad sexual desenfundada con una mujer y la caída de las Torres Gemelas en la

pantalla de la televisión, comparándola con una película porno, y de esta forma desestabiliza los códigos del porno *mainstream* al confrontarlos irónicamente con este drama:

L'11 de setembre del 2001  
 mentre queien les Twin Towers  
 jo també estava fent l'amor.  
 Era una migdiada febril  
 amb pel·lícula de fons i olor a sexe.  
 Recordo que mirava de reüll la televisió,  
 com quan mires de reüll una peli porno,  
 i de sobte, entre els gemecs,  
 va caure la primera torre,  
 tan fàl·lica,  
 i va desfer-se en mil bocins  
 mentre jo continuava  
 dintre teu com si allò no anés amb mi,  
 com si fos una imatge més *guionitzada*. (Bel 2010: 57)

En cuanto a Cristina Peri Rossi, lleva con incongruencia el porno al ámbito muy académico de la biblioteca en su poema "Punto de encuentro": "Ese sex-shop me recordaba también/ a una biblioteca, con sus anaqueles de separación/ y sus clasificados, aquí porno duro, aquí videos gay, aquí/ sadomaso, allá queers y travestís" (Peri Rossi 2009: 31). Así consigue desplazar las expectativas habituales, y orientar a los lectores hacia una mirada renovada e incluso literaria sobre el porno. El significante poético y sus sonidos cobran una perspectiva pornográfica en otro poema de Cristina Peri Rossi, cuando esta poeta relaciona su excitación sexual con las letras que su amante pronuncia por teléfono, letras que surgen también en este poema: "me como tus vocales/ devoro tus eses y tus eles/ me palpita el sexo con tu risa" (Peri Rossi 2005: 816).

Encarnar con voz propia la pornografía y reapropiarse el deseo lesbiano con genealogías poéticas subversivas, paródicas e incongruentes, es lo que estas poetisas del siglo XXI se proponen, con un punto común deslumbrador que radica en su capacidad para escribir de manera mordiente las sexualidades marginadas, tal como ya se podía vislumbrar con el campo léxico presente en los dos poemas de Ana Tapia citados anteriormente. Morder el canon, morder los cuerpos y morder los versos para deshacer las normas de género y de sexualidad.

## 2. SUBVERSIONES VAMPÍRICAS, CANÍBALES Y BDSM DEL "CUERPO LESBIANO"

La erotización del vampirismo, tópico literario sáfico heredado del *Carmilla*<sup>13</sup> decimonónico y perteneciente a la subcultura lesbiana gracias a la difusión popular promovida por el cine, aparece en múltiples poemas de estas artistas mediante la ocurrencia del término "dientes". Bien se sabe que el vampirismo literario y

<sup>13</sup> Novela corta escrita por Sheridan Le Fanu en 1872 (veinticinco años antes que el Drácula de Stoker), inspirada en la leyenda de la condesa Isabel Báthory de Ecsed.

*pop* fue una manera de representar las uniones carnales secretas fuera de las normas heteropatriarcales y de experimentar otras identidades. Aquí lo que sucede es que estas voces deseantes pasan entonces de los márgenes peligrosos de las representaciones al centro de la página alumbrada, al asumir su monstruosidad contagiante, y al retomar en primera persona el potencial de la figura vampírica de desestabilización de los códigos de género, entre lo "normal" y lo "anormal", lo "humano" y lo "inhumano". La recuperación en voz femenina de estas mordeduras pasionales se traduce por las mordeduras en los versos de Elvira Sastre, que parecen grabar en la piel la memoria de los encuentros eróticos pasados: "mordiscos de otras arraigados en mis hombros [...] mis manos arrugadas con tus dientes" (Sastre 2014: 11). Un poema de *Cartografía del deseo* de Ana Martínez juega con los géneros al cantar una escena de doble penetración digital y dental:

Esperando el almizcle de tus dedos  
voy a guardarme todos los orgasmos  
para ofrecerte intensa al placer de tus caricias.

Y cuando estés vampiro clavándote en mis hombros  
escarcharme con gritos que provoquen  
el estallido seco de tu reciente herida. (Martínez 2015: 49)

El deseo depredador también aparece en estos versos vampíricos de Txus García: "Por los dientes,/ que te codician afilados" (García 2011: 29), tanto como la representación del orgasmo mediante la acción de los dientes: "el monte más crepuscular./ Desgarrarán mis dientes/ suspiros de placer desconocido/ mientras nos llueve fuera" (Martínez 2015: 48). Por otro lado, los reptiles podrían representar otra forma de vampirismo sexual puesto que se manifiestan en recurrentes animalizaciones de Laia López Manrique: "el hallazgo suave/ acerado/ mordiente/ como el deseo de un áspid que respira su veneno" (2012: 114), o de Isabel Serrato: "Tener ganas de ti,/ querer morder tu/ carne como un saurio,/ en los lugares imposibles" (2012: 84).

Por su parte, los versos de María Castrejón nos llevan hacia una reescritura del mito de Eva entre vampirismo y canibalismo lesbianos: "muerdo tu cuello/ acostumbrada como estoy a arrancar con los dientes/ los frutos de los árboles" (Castrejón 2011: 46). A este propósito, Julien Picquart recuerda en su obra *Notre désir cannibale* que "La scène du fruit défendu, c'est déjà, dès les premières pages de la Bible, le lien établi entre nourriture et sexualité" (Picquart 2011: 21). Del mismo modo, la religión católica les ofrece a estas poetas con su teoría de la transustanciación, otra posibilidad de subversión con la escritura de un canibalismo erótico que se inscribe en el beber la sangre (no eucarística, sino menstrual, y/o provocada por las mordeduras carnales). La ingestión de la sangre de la otra provoca entonces una fusión total simbolizada por la interpenetración de posesivos en estos versos: "una sed imperiosa de sorberse/ mi carne es tu carne/ tu cuerpo es mi cuerpo/ mi sangre es tu sangre" (Peri Rossi 2005: 784), o en el poema de título evocador, "Comunión", de Cristina Peri Rossi, invadido por el campo léxico religioso que describe un encuentro sexual:

y como de un cáliz  
 bebí la sangre de tus entrañas  
 la sangre que manaba entre tus piernas [...]
 Tú escancias desde los orígenes  
 tus óvulos tu menstruo tu celo.

Y luego,  
 te di a beber mi propia sangre. (Peri Rossi 2014: 25)

Del beso-mordedura, pasamos entonces al beso-ingestión en este movimiento de apertura de labios de una boca que desempeña a la vez un papel de órgano sexual y digestivo. El campo léxico de la acción de comer y del hambre irrumpe en los poemas pornográficos con connotaciones altamente sexuales: "había que devorarse mutuamente" (Peri Rossi 2005: 784), "me ha entrado un apetito voraz" (Peri Rossi 2005: 816), "la enfermita de tu hambre venérea" (García 2011: 73). En el poema pornográfico de Txus García titulado "Ñam, ñam", vienen nombradas las zonas erógenas en relación con el comer: "clitoris hambriento" (García 2011: 58), tanto como en otros poemas donde las partes del cuerpo deseado se someten a la ingestión: "como mucho chocolate [...] bombones con forma de concha marina [...] bombón o pezón/ labio o ros/ bombón o clitoris/ bombón o lóbulo" (Peri Rossi 2005: 808), "devoraba tus pechos tu pubis tus flancos" (Peri Rossi 2005: 845). El motivo canibal cumple aquí la misma función que el vampírico al proponer una subversión poética de las sexualidades normadas con la asunción de deseos *ob-scenos* que alteran lo socialmente aceptado con una radicalidad asumida.

La animalización de la sexualidad se revela en los versos de las poetisas que llegan a convertirse en verdaderas bestias caníbales frente al cuerpo femenino al que quieren devorar: "mis lobos interiores/ mis fieras hambrientas" (Peri Rossi 2005: 810), "animalitos en celo/ bramaban mis vísceras hambrientas maternales hienas" (Peri Rossi 2005: 805), "Como las felinas que persiguen a las gacelas/ regresa de la cacería con las fauces ensangrentadas/ y restos de carne entre los dientes./ Ha comido/ ha gozado" (Peri Rossi 2005: 834), "Soy tu carcoma voraz./ tu animalillo entregado" (García 2011: 73). Nada más explícito que la figura de la "manta religiosa" (Castrejón 2011: 92) que es el título de un poema de María Castrejón, y que aparece lesbianizada en un poema de Txus García: "la bella amazona me devoró tras la cópula" (2011: 13): poseer el cuerpo de la otra hasta el punto de matarla, simbólicamente, en los poemas. Llevar la representación de las sexualidades y las identidades hacia límites poco experimentados.

El canibalismo sexual llega al extremo de devorar el interior de los cuerpos deseados con una carnalidad visceral y exhibicionista generalizada: "nadaba entre tus zumos aterrizaba/ en tus entrañas/ y vísceras cualesquiera" (Peri Rossi 2005: 845), "Sangre viva de vivo deseo [...] A dentelladas tristes mi boca/ te muerde a oscuras las entrañas" (Rodríguez Callealta 2012: 137), "Nosotras nos mordíamos la boca para provocar la llaga/ nos abríamos las rodillas y después/ arrancábamos la costra, mostrábamos/ el hueso a las niñas" (Juan 2014: 21). Por cierto, estos últimos versos proceden de un poemario de Carmen Juan de título

programático, *Amar la herida*, y abren en efecto las zonas corporales abyectas que la sociedad no quiere ver.

Para proseguir por este camino, cabe señalar que la carnicería parece ser un espacio privilegiado para establecer una relación aún más extrema entre Eros y Tánatos, como es el caso en el poema de María Eloy-García, en el que el yo poético se inventa un imaginario sexual con "La carnicera Muriel":

entre las vísceras y los tendones de la carne  
me rompes la cadena del frío  
me aplicas a los ojos hinchados  
la sanación de tu ternera de primera  
respiro solo si me dejas  
con las costillas puestas en tu bandeja terrible  
haces de mis entrañas la más fina casquería  
y buscarte  
buscarte  
entre las piezas retiradas del mercado  
en ese contenedor de recortes y de restos  
que conforman tu yo hecho pedazos  
pero en el que adivino exquisito  
el cadáver de tus ojos  
la línea desigual de tu cuchillo  
y el golpe seco de un tórax recién abierto. (Eloy-García 2007: 17)

El canibalismo erótico y carnicero se asume también en toda su abyección desestabilizadora en el libro de dibujos *Cuervos vienen, carne huelen* de Sandra March, acompañados de "versos cárnicos" (March 2012: 20) de la poeta María Castrejón.<sup>14</sup> En esta obra, el deseo dialoga a la perfección con los retratos de carne y pescado despedazados que solemos ver expuestos en los mercados y las carnicerías. Por ejemplo, en la doble página siguiente, leemos y asistimos a una escena carnal de *bondage* que lleva a una excitación muy marcada, metaforizada por el destroz de la carne "picada" y "entrecortada" (March y Castrejón 2012: 84-85):



©2012 March y Castrejón Todos los derechos reservados

<sup>14</sup> En *performances* por los pueblos españoles, se repartieron en las carnicerías y en las pescaderías estos versos y sus dibujos impresos en los papeles para envolver la carne y el pescado que compraban los clientes. Por otro lado, cabe precisar que una parte de este libro, impresa sobre unas servilletas, ganó el primer premio en el II Premio de Poesía Experimental Francisco Pino otorgado por la Fundación Jorge Guillén.



pacio de la página poética, como ya se pudo percibir anteriormente, conformando múltiples símbolos fálicos que permiten salir del falocentrismo heteronormado vigente. Pero la poetización de un deseo anatómico nos adentra también en la reapropiación de cuerpos marginados, órgano por órgano, con una precisión casi quirúrgica en el intercambio erótico escrito por Laia López Manrique: "Ella era mi mano, mi apósito bronquial, la estructura del cráneo, el hígado y la orquídea flotante que brotaba algunas noches de mi lengua" (2014: 60), o por Laura A. Cancho: "Sus dedos son largos como brazos/ entran en el cuerpo y arrancan las arterias/ besando suavemente la frente por donde miran/ desde el lugar donde ciegan los pulmones" (2013: 49).

Se trata de reconquistar milímetro a milímetro, y mediante la asunción de estas sexualidades lesbianas invisibilizadas, un cuerpo que se habían otorgado las voces masculinas heterocentradas: "manos rubias me parten/ el alma del trapecio/ por el que caminan/ erectas/ mis cervicales transparentes" (Castrejón 2011: 81), "solo atravesarte/ hasta asesinar tus cálculos/ renales" (Castrejón 2011: 37). Un poema de M<sup>a</sup> Ángeles Cabré nos ofrece una enumeración anatómica y carnal que traduce la excitación y el deseo sexual a través de una descripción orgánica, pedazo a pedazo, en una forma de descubrimiento, (re)conocimiento y conexión corporal que subvierte la escritura de la atracción:

Haberte querido sin ambages, hasta la médula  
espinal y en lo más hondo del espacio intercostal.  
Intensidad del diafragma que impide la  
respiración pausada.  
Invita a la aceleración del pulso y del parpadeo.  
La lengua asoma por las comisuras de la boca  
buscando una nueva consistencia que no sea el aire.  
Expele el pulmón propiciando el intercambio  
gaseoso.  
La absorción de oxígeno se traduce en la  
expulsión de más anhídrido carbónico.  
En sístole y diástole se contrae y dilata el  
estriado músculo sanguinolento. (Cabré 2011: 16)

La desterritorialización de lo sexual, característica de las sexualidades BDSM y teorizadas en varios textos de Gayle Rubin y Michel Foucault, entre otras y otros, en oposición al sistema de deseo heteropatriarcal, se expresa de la manera siguiente en la declaración del crítico y sociólogo Javier Sáez al hablar de las sexualidades queer BDSM durante la Maratón Posporno del MACBA de 2003: "se abandona lo genital como lugar esencial o principal de la sexualidad, y esta se ve desplazada a todo el cuerpo como lugar posible de experimentación de placer" (Sáez 2003). De eso se trata cuando las poetisas cuentan sus deseos caníbales hacia cuerpos femeninos despedazados. Ya no se trata de la violencia real impuesta sobre los cuerpos de las mujeres, sino que se procura experimentar los poderes corporales, perturbar simbólicamente el orden preestablecido resignificándolo: en efecto, el BDSM es un movimiento (aunque minoritario) propio de la subcultura lesbiana (y gay) que permite invertir y desnaturalizar las relaciones



de poder de la sociedad heteropatriarcal, con semejantes metáforas y juegos catárticos. Eso recuerda la antropóloga Gayle Rubin al afirmar:

Le sadomasochisme n'est pas une forme de violence: c'est plutôt un type de jeu sexuel ritualisé et contractualisé; ses amateurs déploient d'immenses efforts pour, quand ils le pratiquent, garantir la sécurité et le plaisir des uns et des autres. Les fantasmes SM sont fondés sur des représentations de scènes de contrainte et sur des pratiques sexuelles qui peuvent paraître violentes à des observateurs non avertis. (Rubin 2010: 244)

Las tecnologías de resistencia sexual BDSM se plasman en los poemas con objetos y verbos que explicitan la relación pornográfica que se desarrolla en ellos. Por ejemplo, en el poema en prosa siguiente de Laia López Manrique, la bajada al centro del deseo poetiza la sexodependencia al "látigo" y al ataque corporal con numerosas modalidades de dominación que salen de los habituales retratos patologizantes. En efecto, a partir de lo asumido como "prohibido", se describe la fascinación de la voz poética por estos encuentros gozosos, por estas "pequeñas muertes", que subvierten el motivo literario del descenso al Infierno:

Mi boca se clava en el espacio vacío de átomos sin vello. He descendido el primer piso con los ojos abiertos. La noche me reta a cerrarlos, a escanciar el néctar ácido de los cuerpos que aguardan dispersos en un lienzo antiguo. [...] La escalera. El látigo, los peldaños olvidados. La germinación lunar del labio que va a besar la mugre que lo vio morir. La fiebre, esa fiebre roja desatada en los párpados hediondos de las horas. Lo prohibido. Chocar, hospedarse en otros cuerpos, ahorcar el óvulo, adorarlo. Lamer. La sangre, mi sangre, nuestra sangre. Ese infierno necesario. [...] Ahora sé que el tramo era infinito, caracola de las lenguas macerando las palabras del agravio, manos en fuga al encuentro de las diosas tiernas. Carne, atlas, reverso de piel despiadada mordéndome, urgiéndome para que no regrese. Abrevadero de la muerte primera, la muerte embelesada, la que marca los caminos que no seguiremos y por los que estaremos dispuestas a volver a morir. (López Manrique 2014: 54)

El látex como textura intrínsecamente relacionada a las sexualidades BDSM se invita en un poema de María Castrejón que retoma, por cierto, múltiples características que ya hemos señalado como la animalización caníbal y vampírica: "Se escurren las serpientes/ disfrazadas de látex/ las lobas aúllan/ escotes mutilados" (Castrejón 2011: 43). Los objetos, tales como las esposas, las cadenas, aparecen mediante diversas comparaciones en este *sexting* de Antonia López Valera que vuelve a utilizar el motivo de las mordeduras ya aludidas:

Te deseo.

Me siento como si ahora  
me tuvieras esposada.

Si me dices eso  
se me acelera la respiración.

Ahora ¿qué?  
Necesito que me toques.

No puedo  
has sido tú la que me has encadenado  
y ahora doy mordiscos al aire. (López Valera 2014: 14)

El hecho de atar el cuerpo de una mujer según el contrato BDSM se manifiesta en estos versos de Txus García, hasta que las mujeres presentes en el poema pierdan la razón: "Te apresaría por los labios,/ te follaría enloquecida,/ colosal, terrible./ Te ataría las muñecas/ al húmedo cabezal" (García 2011: 47), y se conviertan en animal carnívoro/caníbal, u opten por otras prácticas no convencionales, como el ondinismo poetizado por Begoña Callejón: "Tu orina me fecunda, me cuelgas de la lámpara. Sexo confundido ante el vendaval. Jade y mucosas/ Úteros y hollín/ Gritos y oraciones. Clavadas en la cama con cruces azules. Los senos a rayas te convierten en fiera" (2012: 71). La presencia del término "clavar" (que alude otra vez al Cristo), tanto como los verbos de violencia acumulados, ponen de realce los juegos de poder que se representan de manera catártica en estos versos pornográficos de María Castrejón de aliteraciones muy duras: "Soy la niña que/ te empuja / contra la pared/ y se encaja en tus caderas" (2015: 25),

para follarte tanto y todo el tiempo  
me agradezcas que te folle  
que te clave el tiempo que llevaba esperando  
este momento  
que te clave en la sangre mi lengua extranjera [...]   
me duele tanto que te quiero  
tapar la boca [...]   
te amo tanto entonces  
que me merezco que mueras ahogada  
entre mis piernas. (Castrejón 2015: 33-34)

En estas sesiones de sexo BDSM lesbiano y queer, también se representa poéticamente, y sin tapujos, la eyaculación femenina, a la que la ya citada Diana J. Torres da espacio en su libro teórico *Coño Potens*, o en sus propios versos. Esta eyaculación femenina se desdibuja por ejemplo en los versos de María Castrejón: "Soy la niña que se choca contigo por la calle/ y te clava los huesos de la cadera/ ansiosa de provocar un derrame desconocido" (Castrejón 2015: 23). Poetizar esta manifestación corporal femenina, presentada por la norma hegemónica como tabú, sucia y ridícula, es en sí una rebelión versal en contra del control de esta sociedad heteronormativa, como lo explica Paul B. Preciado: "voici le pharmacoporno-programme de la seconde moitié du xxè siècle: contrôler la sexualité des corps codifiés comme femmes et faire éjaculer les corps codifiés comme hommes" (Preciado 2008: 50). La representación artística de la violencia, diferente de la violencia sistémica real, como bien lo recuerdan Gayle Rubin o

Eric Fassin<sup>15</sup> en clave feminista, da un poder subjetivo a cuerpos vulnerados por la sociedad heterosexista, sujetos que encuentran estrategias contractuales para subvertir el orden pornográfico *mainstream*, sobre todo cuando se espera de los personajes femeninos pudor, dulzura y sentimentalismo. Diana J. Torres se esfuerza en destruir estos estereotipos con una enumeración de verbos en imperativo que termina por una eyaculación femenina, de nuevo amplificadas por una connotación alimenticia:

Insértame los dedos hasta que me toques  
 el corazón  
 (comprobarás que no late).  
 Dilátame,  
 muéveme,  
 empálame,  
 hazme no distinguir la frontera entre  
 el dolor y el placer,  
 entre el sadismo y la ternura y,  
 hazme eyacular néctar,  
 querida. (Torres 2011: 201)

Por consiguiente, la puesta en escena y en poema de situaciones BDSM entre cuerpos femeninos que planifican este juego entre Eros y Tánatos de manera contractual y catártica permite la liberación pornográfica de unos deseos vampíricos y caníbales que asumen su monstruosidad al poetizarla, y provoca el despedazamiento de los cuerpos anteriormente controlados por la norma heteropatriarcal. Esta deconstrucción visceral de las prácticas consensuadas también pasa por el prisma del postporno y de las sexualidades queer que abrieron camino por ejemplo al pornoterrorismo poético de Diana J. Torres.

### 3. ESTRATEGIAS POLÍTICAS DE TRANSGRESIÓN POÉTICAS EN LA RADICALIDAD PROSEXO

En la línea de la difusión del movimiento postporno en los años 90, que se propone promover producciones pornográficas de mejor calidad que la del porno convencional y heterocentrado, y desde una perspectiva feminista prosexo, el filósofo Paul B. Preciado escribe su *Manifiesto contra-sexual* en el que, entre otras cosas, estudia la tecnología del dildo. Lo que presenta como un artefacto político, permite desestabilizar el falocentrismo al invocar que el dildo precede al sexo masculino. Más allá del consumo capitalista de la pornografía *mainstream*, las propuestas artísticas postporno y transfeministas en España afirman sus placeres con contundencia e incorrección perturbadoras:

---

<sup>15</sup> "... la violence des femmes, telle que le féminisme le revendique, ne pose pas de bombes; elle ne coupe pas de têtes. En revanche, à défaut de prise d'otages, elle s'empare du langage. Ainsi, la guérilla féministe est bien davantage symbolique, comme pour mieux contrer la violence symbolique inscrite dans la domination masculine" (Fassin 2012: 437)

El postporno es de monstruas empoderadas que muestran su sexualidad sin pudores ni tapujos, que muestran sus heridas de guerra, que muestran lo que la sociedad bienpensante les ha invitado a esconder. Muestran cuerpos que rompen con el sistema binario de sexo-género, con las categorías de orientación sexual, de normalidad corporal y de capacidad... y que no solo buscan la excitación sexual, sino que buscan que esta excitación se produzca también a través del humor, la ironía y el discurso crítico. (Preciado 2013: 198)

A pesar de no aparecer citada por Preciado en *Testo Yonki* entre la larga lista de los géneros que se apropian el terreno prosexo y postporno (Preciado 2008: 297-298), la poesía de algunas poetas a las que ya citamos también se apodera de la cuestión del dildo. Por ejemplo, Txus García nos propone, sin jerarquización ninguna, una lista de varios tipos de órganos fálicos: "con polla/ -de plástico, látex, carne o cristal- y sin ella" (2011: 15), o procede a una metamorfosis radical de su cuerpo deseante en un dildo, que nos recuerda los dibujos corporales que acompañan el *Manifiesto contrasexual*: "Y cuando nos encontramos/ creo transformarme/ en un dildo gigante,/ vibro compulsivamente/ hasta que gritas, gritas,/ gritas/ o me clavas las uñas" (García 2011: 58). La sexualidad prostética también se puede retratar irónicamente en este poema de María Castrejón: "Mi prótesis/ tu seguro médico platino" (Castrejón 2011: 43), tanto como en su "Niña n.º 8" que pide una felación a otra mujer, mientras ironiza sobre la representación tradicional y estereotipada de las niñas como princesas: "Soy la niña que solo quiere follarte [...] y te digo que es bonito que me la chupes despacio/ que te abras de piernas para mí en mi castillo" (Castrejón 2015: 33). En su "Oda al enemigo", Diana J. Torres también reivindica las tecnologías de desnaturalización de las sexualidades con los versos siguientes: "portamos genitales que se montan y desmontan/ y la firme voluntad de defraudar toda expectativa,/ de demoler todo aquello que esperaban que fuéramos" (Torres 2010). La escena postporno también experimenta el sexo ciborg, y la pornografía que emana de los poemas de Diana J. Torres recoge entonces esta propuesta harawayana post-humana y activista en el poema "Metasexual" en el que el yo poético hace el amor con una máquina-niña: "Bombea, bombea, bombea,/ eléctrica niña, reanímame/ que estoy muerta/ paradacardiovascularizada/ de estos orgasmos tan salvajes" (Torres 2011: 201).

Las múltiples sexualidades queer que visibilizan la fluidez entre los géneros se pueden vislumbrar en un poema postidentitario de Mireia Calafell que retoma el pensamiento butleriano y lo integra en estos versos que proponen sexualidades y deseos más potentes, radicales y desestabilizadores de las normas:

Pren la cendra dels teus ulls  
per recollir els plaers dell lit,  
ara que saps que hi ha  
tantes sexualitats com cossos possibles,  
infinitats de jocs en l'abisme de la nit  
i en les mentides del carnet d'identitat.  
Performativitzu un cos discursiu, llegeix-te, [...]  
devora't el sexe, fes-me plorar. [...]

de saltar tan alt les normes  
 arribaràs volant on et proposis,  
 esquerdaràs el mur de la veritat,  
 esfondraràs les lleis de la desídia,  
 faràs l'amor com mai l'has fet abans. (Calafell 2006: 27)

Se reivindican los cuerpos marginados y rechazados por las normas hegemónicas y binarias en Txus García: "Masculinas, femeninas, intersex, andróginas" (García 2011: 15). Se poetizan y politizan las hormonas como vía de acceso a esta revolución posidentitaria heredada del *Testo Yonqui* de Preciado: "Hormonadas y sin hormonas" (García 2011: 15), "Mi coño, mi polla, mis orificios todos, mi orgasmo:/ donde he construido un monumento al deseo que siempre/ está lubricado./ Entreno hormonas como si fueran soldaditos" (Torres 2011: 197). María Castrejón opta incluso por una negación total de todas las categorías rígidas de sexos, géneros y sexualidades en su poema programático "anti cuerpos": "No quiero cuerpo/ estigmas de tacones/ ni polla ni coño. [...] No quiero dildos/ ni agujeros negros/ ni pescado ni carne"<sup>16</sup> (Castrejón 2011: 43-44). Uno de los poemas de Txus García, estudiado por Elena Castro en su *Poesía lesbiana queer* (Castro 2014: 152-154) "Fucking with 4", lleva el subtítulo de "(polvoqueer I)", y rompe justamente el sistema binario, al imaginar una relación sexual entre dos lesbianas que asumen sucesivamente diferentes papeles que parodian y desestabilizan el control hegemónico de las sexualidades convencionales, al multiplicar las identidades y, al mismo tiempo, borrar las fronteras entre ellas:

Me encanta cuando quedamos los cuatro  
 y follamos sin parar.

Juego de parejas:  
 él es Toni y me vuelve loca,  
 ella, la tetona, es su pareja,  
 el otro se llama Jairo, el masajista,  
 yo soy su dulce novia.

Las dos llevan barbas,  
 pelo en el pecho,  
 mucha actitud,  
 fuerza bruta,  
 son tan machos...

Nos arramblan y persiguen,  
 nos someten con sus sexos,  
 nos dicen marranadas,  
 nos levantan faldas y blusitas,  
 nos ponen a cuatro patas

<sup>16</sup> Aquí hay un juego de palabras sobre la negación de una posible elección entre todas las sexualidades puesto que en español se utiliza a menudo la expresión "A ti, ¿qué te va? ¿La carne o el pescado?" para saber si una persona es heterosexual u homosexual.

y finalmente,  
se dejan sodomizar  
dulcemente. (García 2011: 67)

La representación del ano, también heredada del pensamiento de Preciado, se inscribe en algunos poemas queer, aunque mucho más minoritarios en comparación con todos los elementos señalados anteriormente: aparece en este "polvoqueer" de Txus García, y en Diana J. Torres con "Somos la herejía de todo lo anterior/ convertida en bocas, anos, manos que se follan" (Torres 2010). Al evocar la parte final de las vísceras devoradas, de las que ya hablamos antes, la poeta se apodera de esta zona corporal presentada como lo más abyecto según los códigos de la sociedad heteronormativa, como bien lo analiza Preciado.

Un poema de Txus García, se deja entender como una advertencia amenazadora y sexualizada hacia el sistema opresor "¡Cuidado!" por parte de estos cuerpos queer en perpetua deconstrucción y resignificación de los insultos, según el famoso proceso teorizado por Butler: "Las locas somos todas y estamos cabreadas,/ las locas te arañamos, te pegamos y escupimos,/ te mostramos nuestros *Queer*-pos, te tocamos el falito,/ te sobamos las ideas, rompemos tus esquemas" (García 2011: 75). La lucha política desde la agresión que se plasma en estos versos se integraría perfectamente dentro del concepto fraguado por Diana J. Torres en 2001, el "pornoterrorismo", uno de los más transgresores en la actualidad. Sus performances en España, México y Europa, se desarrollan utilizando múltiples medios genéricos, pero aquí, solamente aludiremos a los poemas que ella declama en el escenario (generalmente, después de que alguien del público le saque el poema de la vagina) y que publica al final de su libro *Pornoterrorismo* o en su blog. Este concepto prolonga a la perfección las reflexiones posporno y queer de las que hablábamos anteriormente, al proponer modalidades de acción concreta, como lo recuerda en su manifiesto esta feminista radical: "el pornoterrorismo, [fue] en parte inspirado por el movimiento queer, en parte por el posporno, en parte por la rabia y la necesidad de expresar ideas inexpressables con los códigos del enemigo" (Torres 2012). Además de aludir al "enemigo" en sus textos teóricos, también lo hace aparecer explícitamente en uno de sus poemas pornográficos titulado: "Oda al enemigo" (Torres 2010). La activista Diana J. Torres expresa lo siguiente a propósito de la creación de su concepto: "¿Acaso hay fusión más hermosa que la de las palabras "porno" y "terrorismo"?? La erótica del terror, un terreno sin investigar que se abre como un cadáver listo para la autopsia." (2011: 11): entendemos entonces que la pornografía viene presentada como el mejor medio para derrumbar los códigos vigentes y opresores de esta sociedad heteronormativa. Por consiguiente, el pornoterrorismo radica en la voluntad de atacar mediante formas presentadas como abyectas, tal como lo estudia Karine Bergès: "Formulé autrement, le pornoterrorisme est envisagé comme une revanche contre une société qui blesse, agresse, bâillonne, emprisonne les corps" (2015: 47). Esta reapropiación pornográfica y activista pasa por una guerra simbólica y corporal desde las voces silenciadas, y asumidas como abyectas en sus manifiestos pornoterrorista y transfeminista: "Se trata de

una nueva máquina de guerra, poderosa y potente: arma eficiente que cuenta con manifiesta potencia de destrucción y creación propia de las bestias” (Torres 2012), “Somos la rabia de la revolución feminista, y queremos enseñar los dientes [...]. Dinamitemos el binomio género y sexo como práctica política” (Torres 2011: 173). Entonces, la rabia es un potente catalizador de toda lucha política, y siempre se relaciona con la pornografía y las sexualidades desenfrenadas como en el poema “Hijxs de puta” de Diana J. Torres: “que os odie no quiere decir que no pueda follaros” (2011: 199), y como en sus deseos de eyaculación destructora de todos los esquemas impuestos por la sociedad: “mi orgasmo apocalíptico se desparrama./ todo es fuego, ceniza, amanecer./ me corro sobre ti, mundo,/ para odiarte mejor” (Torres 2011: 196).

\*\*\*

Al interrogar la pornografía dentro del género poético, casi siempre olvidado entre las creaciones propuestas por mujeres en toda su diversidad, hemos podido constatar que un gran número de voces lesbianas y queer se reapropian el espacio poético a partir de los años 2000. Recuperan el poder y la palabra con la elaboración de genealogías mediante la intertextualidad, y devoran lo anteriormente producido por los hombres gracias a la parodia y la incongruencia. Nos ha interesado señalar que las sexualidades marginadas por la sociedad heterosexista se desarrollan libremente en la página poética con la escritura de múltiples escenas pornográficas vampíricas, caníbales y BDSM que permiten la reapropiación de un “cuerpo lesbiano” despedazado, en primera persona, y como sujeto activo de sus deseos desestabilizadores de las normas de género. En cuanto a los cuerpos no convencionales, también hemos constatado que ocupan el terreno de la poesía al escribir versos políticos y eróticos inspirados del posporno y de los movimientos queer, hasta contar con la creación de poemas pornoterroristas por parte de Diana J. Torres.

Estas múltiples propuestas poéticas no pasan desapercibidas entre los círculos que se sitúan fuera de la academia, y tampoco, cada vez más, dentro de esta. El crítico y activista queer Javier Sáez, en su prólogo al poemario *Niñas* editado por Huerga y Fierro, podría resumir perfectamente lo que hemos querido demostrar en este texto sobre la relación entre pornografía y poesía en el panorama español del siglo XXI:

Los poemas están habitados de niñas poderosas, libres, caníbales, folladoras, viscerales, que no se dejan encerrar en el romanticismo del amor ni en la propia palabra mujer, niñas que roban lo que quieren, niñas sin esencia, pero deseantes y carnales. Son libres porque no tienen miedo ni esperanza, porque desafían a la policía del género [...]. Estas niñas trans, estas niñas “disfrazadas de niñas”, estas niñas maricas me fascinan, porque se pasean por los cimientos de nuestras certezas y las cuestionan. (Sáez 2015: 9-10)

## OBRAS CITADAS

- Bel, Sílvia (2010): *L'esbòs*. Sabadell, Edicions 7dquatre.
- Bergès, Karine (2015): "Sexualités dissidentes et performance transféministe: le 'porno-terrorisme' de Diana J. Torres". En Isabelle Prat y Jacques Terrasa (eds.): *Image et création au féminin*. París, Editions hispaniques, pp. 37-56.
- Cabré, M<sup>a</sup> Ángeles (2011): *Gran amor*. Madrid, Egales.
- Calafell, Mireia (2006): *Poètiques del cos*. Cabrera de Mar, Galerada.
- Callejón, Begoña (2012): "Begoña Callejón". En Carmen Moreno (ed.): *Mujeres que aman a mujeres*. Madrid, Vitruvio, pp. 69-80.
- Cancho, Laura A., (2013): *El silencio de la perla*. Madrid, Amagord.
- Caro Romero, Joaquín (1973): *Antología de la poesía erótica española de nuestro tiempo*. París, Ruedo Ibérico.
- Castrejón, María (2011): *Volveré mucho más tarde de las doce*. Madrid, Egales.
- (2015): *Niñas*. Madrid, Huerga y Fierro.
- Castro, Elena (2014): *Poesía lesbiana queer. Cuerpos y sujetos inadecuados*. Barcelona, Icaria.
- Desclot, Miquel (2011): *El jardí de les malícies: de la poesia eròtica universal*. Barcelona, Angle.
- Despentes, Virginie (2006): *King Kong Théorie*. París, Grasset, Le Livre de Poche.
- Eloy-García, María (2007): *Cuánto dura cuanto*. Almería, El Gaviero.
- Fassin, Eric (2012): "Introduction. Représenter la violence des femmes: performance et fantasme". En Coline Cardy y Geneviève Pruvost (eds.): *Penser la violence des femmes*. París, La Découverte, pp. 433-441.
- García, Txus (2011): *Poesía para niñas bien, Tits is my bowl*. Sevilla, Cangrejo Pistolero Ediciones.
- (2012). "Txus García". En Carmen Moreno (ed.): *Mujeres que aman a mujeres*. Madrid, Vitruvio, pp. 51-68.
- Juan, Carmen (2014): *Amar la herida*. Córdoba, La Bella Varsovia.
- López Manrique, Laia (2012). "Laia López Manrique". En Carmen Moreno (ed.): *Mujeres que aman a mujeres*. Madrid, Vitruvio, pp. 107-120.
- (2014): *La mujer cíclica*. Barcelona, La Garúa.
- López Valera, Antonia (2014): *Remolinos en septiembre*. Barcelona, Carena.
- March, Sandra, y Castrejón, María (2012): *Cuervos vienen, carne huelen*. Barcelona, Autoedición.
- Martínez, Ana (2015): *Cartografía del deseo*. Autoedición.
- Moreno, Carmen (ed.) (2012): *Mujeres que aman a mujeres*. Madrid, Vitruvio.
- Paveau, Marie-Anne (2014): *Le discours pornographique*. París, La Musardine.
- Peri Rossi, Cristina (2005): *Poesía reunida*. Barcelona, Lumen.
- (2009): *Playstation*. Madrid, Visor Libros.
- (2014): *La noche y su artificio*. Palencia, Cálamo.
- Picquart, Julien (2011): *Notre désir cannibale: du mythe aux faits divers*. París, La Musardine.
- Post-Op (2013): "De placeres y monstruos: interrogantes en torno al postporno". En Miriam Solá y Elena Urko (eds.): *Transfeminismos. Epistemes, fricciones y flujos*. Tafalla, Txalaparta, pp. 193-210.



- Preciado, Paul B. (2000): *Manifeste contra-sexuel*. París, Balland.
- (2008): *Testo Junkie*. París, Grasset et Fasquelle, J'ai Lu.
- Rich, Adrienne (1996): "Heterosexualidad obligatoria y existencia lesbiana" [1980], *Duoda Revista d'Estudis Feministes*, n.º 11, trad. de María-Milagros Rivera Garretas, pp. 13-37.
- Rodríguez Callealta, Ana (2012): "Ana Rodríguez Callealta". En: Carmen Moreno (ed.): *Mujeres que aman a mujeres*. Madrid, Vitruvio, pp. 133-144.
- Rowbotham, Sheila (1977): *Mundo de hombre, conciencia de mujer*. Madrid, Debate.
- Rubin, Gayle (2010): *Surveiller et jouir. Anthropologie politique du sexe*. París, Epel.
- Sáez, Javier (2003): "El macho vulnerable: pornografía y sadomasoquismo", <<http://paroledequeer.blogspot.fr/2015/03/el-macho-vulnerablepornografia-y.html>> [última consulta: 7.2.2017].
- (2015): "Prólogo". En María Castrejón: *Niñas*. Madrid, Huerga y Fierro, pp. 9-10.
- Salceda, Pura (2010): *Erato bajo la piel del deseo: antología de poesía erótica*. Madrid, SIAL.
- Sastre, Elvira (2014): *Baluartes*. Granada, Valparaíso Ediciones.
- Serrato, Isabel (2012): *Nunca fui una princesa de Disney*. Sevilla, Benilde.
- Tapia, Ana (2012). "Ana Tapia". En Carmen Moreno (ed.): *Mujeres que aman a mujeres*. Madrid, Ediciones Vitruvio, pp. 37-50.
- Torres, Diana J. (2009): *Pornopoemas*, <<https://pornoterrorismo.com/lee/pornopoemas/>> [última consulta: 7.2.2017].
- (2010): *Poemas*, <<https://pornoterrorismo.com/lee/poemas/>> [última consulta: 7.2.2017].
- (2011): *Pornoterrorismo*. Tafalla, Txalaparta.
- (2012): *Manifiesto pornoterrorista*, <<https://pornoterrorismo.com/lee/manifiesto-pornoterrorista/>> [última consulta: 7.2.2017].
- (2015): *Coño Potens*. Tafalla, Txalaparta.



PROPP PORNO: LAS FABULOSAS CATEGORÍAS DE  
LA NOVELÍSTICA DE SILVIA C. CARPALLOPORN PROPP: THE FABULOUS CATEGORIES  
OF SILVIA C. CARPALLO'S NARRATIVE

PAOLA BELLOMI

Università degli Studi di Verona  
paola.bellomi@univr.it

RESUMEN: La novelística porno y erótica sigue, en múltiples aspectos, los recursos propios de las fábulas, según la teorización de V. Propp, para construir su discurso narrativo; se trata de un discurso que muy a menudo intenta reglamentar y normalizar el escándalo que el sexo supone en nuestra sociedad heterodominante. La novelística de Silvia C. Carpallo servirá para reflexionar sobre la aportación que el género erótico está haciendo en la defensa o en el derrumbe de la ideología del poder dominante. Mi punto de vista se servirá de la perspectiva *queer* de la escuela italiana actual y, en particular, de las propuestas de los filósofos Michela Marzano y Lorenzo Bernini, en línea con J. Butler, A. Cavarero y M. Foucault. El propósito es reflexionar sobre las categorías de pensamiento que la literatura erótica española contemporánea está defendiendo y poner al descubierto sus mecanismos de ruptura o de conservación de la norma.

PALABRAS CLAVE: Vladimir Propp; Silvia C. Carpallo; literatura porno; literatura erótica; teoría queer; estudios pornográficos

ABSTRACT: Porn and erotic narrative has much in common with some narratological aspects of the fables, as Propp theorised in his study *Morphology of the Folktale*. The discourse that this production develops seems to be strongly normative because of the shock that sex produces in our hetero-dominant society. Silvia C. Carpallo's narrative will be a case-study in order to define the level of conservatism that the erotic genre has. In my analysis I will make reference to the queer perspective, in particular to the Italian school with philosopher such as Michela Marzano and Lorenzo Bernini, continuators of the philosophical reflections of J. Butler, A. Cavarero and M. Foucault. The aim is to reflect onto contemporary Spanish erotic literature and its categories of thought in order to determine the conservative or destructive character of the norm.

KEYWORDS: Vladimir Propp; Silvia C. Carpallo; Porn Literature; Erotic Literature; Queer Theory; Porn Studies



El potencial rompedor con el que se suele relacionar la narrativa erótica y la pornográfica, desde una visión más atenta, manifiesta en cambio numerosos aspectos conservadores; en la estructuración de los contenidos, muy a menudo la prosa que pertenece a estos géneros propone un esquema que parece reflejar el identificado por Vladimir Propp en su notorio ensayo sobre la fábula, *Morfología del cuento* (1974). Las treinta y una funciones que el lingüista ruso enumeraba en su estudio<sup>1</sup> pueden detectarse fácilmente, por ejemplo, en las obras de Silvia C. Carpallo, periodista, sexóloga, escritora y *sex blogger*, como ella misma se define en su página web (<<http://www.silviaccarpallo.com/>>).

Carpallo es autora de dos novelas y dos colecciones de cuentos, publicados entre 2013 y 2016, con una frecuencia de uno cada año: *Cincuenta escenarios para desatar tu pasión* (2013, cuentos), *El orgasmo de mi vida: un libro de sexo por y para todo tipo de mujeres* (2014, cuentos), *Decirte adiós con un te quiero* (2015) y el reciente *Si el amor te dijo "no" pregúntale otra vez* (2016b). Los cuatro volúmenes están vinculados por un tema común: el sexo. Se trata de una producción que podría etiquetarse como "erotismo de autoayuda" (Illouz 2014), puesto que son obras que, como los manuales de desarrollo personal, se proponen profundizar en el autoconocimiento y en el bienestar de sus lectoras a través de los ejemplos positivos que se presentan en cada cuento o en cada capítulo. En este caso específico, se pretende liberar a la mujer de algunos tabúes relacionados con la esfera sexual, gracias a la presentación de varias figuras femeninas que, a partir de situaciones sentimentales no satisfactorias, a lo largo de la narración aprenden cómo mejorar sus vidas a través del descubrimiento y la superación de sus límites en materia de sexo.

Las obras de Carpallo se insertan en la corriente literaria que ha vuelto a recobrar lectores y espacio en las páginas de la prensa después del éxito (asombroso y quizá inesperado) de *Cincuenta sombras de Grey*, la trilogía novelesca romántico-erótica publicada en 2011 por la autora británica E. L. James (seudónimo de Erika Leonard Mitchell).<sup>2</sup> La traducción al español de la trilogía fue

---

<sup>1</sup> Vladimir Propp proponía la noción de "función" como elemento narrativo fundamental del género breve: "Las funciones de los personajes representan, pues, las partes fundamentales del cuento, y son ellas las que debemos aislar en primer lugar. Para ello hay que definir las funciones. Esta definición debe ser el resultado de dos preocupaciones. En primer lugar, no debe tener nunca en cuenta al personaje-ejecutante. [...] Luego, la acción no puede ser definida fuera de su situación en el curso del relato. Hay que tener en cuenta la significación que posee una función dada en el desarrollo de la intriga. [...] Por función, entendemos la acción de un personaje definida desde el punto de vista de su significación en el desarrollo de la intriga" (Propp 1974: 33).

<sup>2</sup> Para profundizar la comprensión del fenómeno comercial destallado con la publicación de la trilogía de E. L. James *Cincuenta sombras* en el contexto ibérico, se recomienda el interesante y

publicada, en 2012, por la editorial Grijalbo, la misma que editó la antología de cuentos eróticos *Cincuenta escenarios para desatar tu pasión*, siete de los cuales están firmados por Silvia C. Carpallo. Cuando la autora española se asoma al mercado editorial, lo hace consciente de estar metida en un contexto favorable al desarrollo de su propuesta narrativa, como ella misma admite en una entrevista en la que se le preguntaba si se había aprovechado de manera deliberada del *boom* de la literatura erótica; Carpallo contesta: "Puede ser. Pero, ¿por qué va a estar mal aprovechar un momento de auge para hablar de algo de forma diferente? Cuando hay una oportunidad, hay que aprovecharla. No creo que sea ser una aprovechada, sino ser inteligente" (S.f. 2014: online).

Carpallo es periodista y sexóloga: esta mera descripción ayuda a definir algunas de las características de su obra, es decir el estilo, sencillo y directo, y el tema predominante, el sexo; es una mujer que tiene por tanto una formación en el campo de las letras y que se ha especializado en un área científica de ámbito médico. Todo esto, antes que confluir en sus escritos literarios, ha constituido el fundamento de su trabajo como bloguera. En la actualidad, participa como autora en el blog *Eros* de *El País* (<http://blogs.elpais.com/eros/textos-silvia-ccarpallo/>); este espacio virtual tiene como subtítulo "Sexy corner de *El País*" y se describe como "Ni enciclopedia ni consultorio sexual al uso. He aquí un rincón erótico festivo dedicado a las relaciones y la atracción entre seres humanos". Aparte de Carpallo, colaboran en el blog, coordinado por Analía Iglesias, otras cuatro mujeres: Anne Cé, Esther Porta, Venus O'Hara y Tatiana Escobar. Antes de la experiencia de este blog, la autora había colaborado con *La Razón*, publicando en el suplemento "A tu salud" la sección de "Salud sexual".

Las obras de Carpallo hablan de mujeres y están dirigidas claramente a un público femenino, como admite la propia autora en la entrevista que acompaña la presentación de su colección de cuentos *El orgasmo de mi vida*; cuando el entrevistador le pregunta si el libro es para mujeres, ella contesta:

Sí. Siendo sincera, me cuesta mucho pensar desde el punto de vista masculino. Creo que es algo que me queda por alcanzar: conocer cómo funciona la sexualidad masculina. Por mucho que hable sobre sexo y sexualidad con los hombres, me cuesta mucho imaginar lo que sienten. Es cierto que el libro es sobre mujeres y está escrito por una mujer, pero eso no quiere decir que los hombres no lo puedan leer o que no puedan excitarse en determinadas escenas. (S.f. 2014: online)

Desde un punto de vista ontológico, ¿qué quiere decir hoy, en el siglo XXI, que se trata de libros para un público femenino? ¿Y qué relación existe entre el género del autor –de la autora, en este caso– y sus personajes de creación? La lectura y el estudio de la narrativa de Carpallo puede ayudar a reflexionar sobre los conceptos de género e identidad sexual y sobre el estatuto contemporáneo

---

divertido estudio de Rafael Núñez Florencio, en el que también se reflexiona sobre los conceptos de "boom literario", de "género" y de "literatura" en relación con las vertientes erótica y pornográfica (Núñez Florencio 2013).

de la mujer a través del espejo (¿deformante?) de la literatura erótica o pseudo-pornográfica que aquí se comenta.<sup>3</sup>

Si se acepta como correcta la definición que el DRAE da del sustantivo pornografía, o sea una "presentación abierta y cruda del sexo que busca producir excitación", las obras de Silvia C. Carpallo pueden insertarse en esta categoría, más quizá que en la de la literatura erótica, que, según el Diccionario, se define como "dicho de una obra o de un género literarios o de otro tipo: que tratan del amor sensual o el deseo amoroso". Las descripciones de los actos sexuales o de los deseos y sueños eróticos de las protagonistas de *El orgasmo de mi vida* y de *Si el amor te dijo "no" pregúntale otra vez* no dejan espacio a la imaginación, son deliberadamente directas y explícitas y quieren provocar la excitación en las lectoras.

Antes de seguir con la reflexión que aquí estamos abarcando sobre el alcance de estas obras, es interesante anotar la posición de Carpallo frente a la pornografía, en particular la cinematográfica. En opinión de la autora, tanto el porno como la literatura erótica constituyen actualmente la fuente principal de la educación sexual de muchas personas, que se forman por tanto a través de imágenes estereotipadas y ficcionales y desarrollan su vida sexual midiéndose con el modelo que este tipo de producción presenta. Lo cual, afirma Carpallo, es preocupante:

Me preocupa que el cine porno, al igual que la literatura erótica, sea ahora mismo nuestra educación sexual. Podríamos debatir sobre el rol del hombre y de la mujer en este género de cine, pero lo peor es que la gente se educa sexualmente viendo pornografía. Esto no es bueno porque se crean unas expectativas que no tienen nada que ver con la vida real. [...] No estoy a favor de que se elimine el cine porno, sino de que entendamos que es ficción y juguemos con ello como otra herramienta más para usar en un momento de excitación. El cine porno no puede ser una herramienta para entender qué es la sexualidad. (S.f. 2014: online)

En 2016, Carpallo vuelve a reflexionar sobre el tema, esta vez en calidad de periodista del blog *Eros*, en una entrevista a Erika Lust, directora de cine porno que, en la presentación de su página web, se define como "una feminista pro-sexo" (<http://erikalust.com/>). Lust, nacida en Suecia, se formó en ciencias políticas, feminismo y sexualidad; después de la carrera, se mudó a Barcelona, donde empezó su carrera en la industria del cine explícito; por tanto, nos encontramos con otro ejemplo de una mujer que tiene un alto nivel de instrucción, y con una formación específica en temas relacionados con la esfera femenina y el sexo. Sin embargo, no hay que olvidar que la formación universitaria, al igual que los otros aparatos educativos, está insertada en un sistema institucional y político que

---

<sup>3</sup> Rafael Núñez Florencio pone en tela de juicio definiciones que normalmente se relacionan con las novelas de ese estilo, como las de *mummy-porn*, o porno para mamis, porno romántico y sexo de mesa camilla (Núñez Florencio 2013: 28 y 30).

intenta reglamentar las formas y los contenidos pedagógicos (Bernini 2013: 30).<sup>4</sup> Los individuos allí formados casi seguramente reproducirán lo aprendido en la institución académica también en su vida profesional y en la privada; es, por otra parte, importante recordar que la universidad participa en la conservación de modelos sociales y culturales tradicionales y que el espacio de innovación y de libertad hay que reclamarlo siempre y en voz alta.

A pesar de tener un historial parecido, Carpallo y Lust tienen dos perspectivas diferentes frente a la pornografía como medio artístico para la liberación de la mujer, como se transparenta del siguiente intercambio de preguntas (de Carpallo) y respuestas (de Lust):

Carpallo: Es consabido que el cine porno tiene un gran impacto en la sexualidad de las personas, ¿un porno femenino ayudaría a hacer más diversa la sexualidad?

Lust: No femenino, ¡feminista! Obviamente tengo una mirada femenina, por algo soy mujer, pero no me cansaré de repetir que yo no hago porno para mujeres, sino porno para personas que quieren explorar la sexualidad de ambos sexos de forma pasional, elegante y respetuosa. Esto comulga con los valores feministas, que intentan poner a la mujer a la misma altura que el hombre, cosa que en el porno se traduce como tener en la misma consideración el placer de ambos. Bajo estos valores, está claro que puede construirse una sexualidad mucho más diversa y enriquecedora, donde se puedan representar todo tipo de cuerpos, razas y personalidades sin caer en estereotipos caducos.

Carpallo: Igualmente se suele hablar de que el porno da una imagen muy negativa de la mujer, ¿se pueden cambiar esos clichés y seguir excitando tanto a hombres como a mujeres?

Lust: Por supuesto. [...] Si eliminamos estos clichés, como tú los llamas, las posibilidades son infinitas: historias, personajes, localizaciones, recursos visuales, músicas... Todo en favor del feminismo "sex positive", es decir, algo respetuoso que recoge la sensualidad, la lujuria, el deseo y la pasión de un encuentro sexual memorable. (Carpallo 2016a: online)

Lust aboga por una lucha para la liberación de la mujer que pase a través de la apropiación de un género principalmente masculino (y machista), el cine porno, para conquistar un nuevo espacio que dé una nueva voz tanto a la perspectiva femenina como a la del hombre. Se trata de una redefinición ideológica,

---

<sup>4</sup> En el presente estudio fundamento mis reflexiones en particular en las líneas teóricas de la actual escena filosófica italiana, que está desarrollando un profundo trabajo de cuestionamiento de los cánones estéticos, lingüísticos y culturales relacionados con las políticas de la sexualidad. Vínculo por tanto los estudios de la escena española e internacional representada por pensadores como Paul B[eatriz] Preciado (2002) y Virginie Despentes (2007), con los de filósofos como Adriana Cavarero, Lorenzo Bernini y Michela Marzano. Para una introducción a estas nuevas perspectivas, véanse los trabajos del centro de investigación "Politesse. Politiche e Teorie della Sessualità" (<http://www.politesse.it/> y <http://www.dfpp.univr.it/?ent=bibliocr&id=200>). Última visita: 22.11.17) y el recién publicado volumen de Bernini sobre el panorama de las teorías queer y la bibliografía actualizada allí incluida sobre este tema (Bernini 2017).

no solo estética, de los papeles sociales de los sujetos masculinos y femeninos. Carpallo prefiere en cambio emplear el género erótico como una vía de acceso para educar a las lectoras (y quizá, también algún lector) en materia sexual:

Creo que hay que aprovechar que se ha acercado un nuevo público a estas novelas, mujeres de toda clase y condición, para hacer un poco de educación sexual desde este tipo de producto cultural. Hablar de diversidad sexual, de otros tipos de relación, del autoconocimiento, del empoderamiento femenino, de la necesaria revolución sexual del hombre y de otros muchos aspectos, más allá del látigo y la fusta. Al menos, es lo que yo intento. (León 2015: online)<sup>5</sup>

Tanto Lust como Carpallo subrayan el derecho de la mujer a la autodefinición, pero en el caso de la directora de cine, se trata principalmente de un cambio que pasa por la resignificación del medio. La filósofa Emiliana Galiani define la pornografía, en perspectiva foucaultiana, es decir como una práctica cultural cuyos procesos de interpretación contribuyen a la construcción de los sujetos sociales y de su identidad; esto significa que el porno produce efectos políticos en sus destinatarios, ya que propone unos modelos comportamentales que reproducen unas formas de poder, las cuales están basadas en la sumisión del cuerpo femenino, "y, así haciendo, constituyen de manera deliberada una identidad social y sexual subordinada" (Galiani 2011: 251).<sup>6</sup> La filósofa italiana se pregunta si esta relación de subordinación entre hombre y mujer pertenece al género pornográfico o si es, a su vez, un resultado de un sistema de dominación más general, de un mecanismo de control que caracteriza toda la organización social. Entonces, como propone Lust, ¿es suficiente apoderarse del medio de coacción –el cine porno– y re-semantizarlo en clave feminista para romper con los mecanismos de sumisión? ¿O es a través de la propuesta de ejemplos positivos y tranquilizadores, como lo son las protagonistas de las obras de Carpallo, que se puede llegar a una educación sexual que rompa con los estereotipos sociales y permita la concienciación, a través del erotismo, de las propias mujeres?

La propuesta literaria de Carpallo nos sugiere varias reflexiones, empezando por el valor –positivo o negativo– que puede tener el proceso de normalización al cual están sometidas las figuras que se mueven en las páginas de su narrativa. De manera muy sintética, y por tanto con lagunas, se podrían resumir las historias que se cuentan en *El orgasmo de mi vida* y en *Si el amor te dijo "no" pregúntale otra vez* como las aventuras de una serie de protagonistas femeninas, de diferentes edades, pero todas pertenecientes a una clase burguesa más o menos acomodada, que se sienten por algún motivo insatisfechas de sí mismas o de la situación familiar o laboral en la que se encuentran. Cada historia termina de manera positiva, con la resolución de la *quest*, después de haber pasado por algunas pruebas difíciles.

---

<sup>5</sup> Es curioso notar que los titulares que se emplean en las entrevistas a Carpallo muy a menudo hacen referencia directa a la pornografía, aunque luego en el texto se hable de manera preponderante de educación sexual (S.f. 2014; León 2015).

<sup>6</sup> Las traducciones del italiano al español son mías.



Con su narrativa, Carpallo se propone presentar unos modelos femeninos con los que las lectoras se puedan identificar y que quieran reproducir en su vida real. Las mujeres que protagonizan estas historias, al final, llegan a ser personas más ricas emotivamente y, en teoría, más conscientes de sí mismas y de su potencial. Este cambio profundo se da a través del sexo, que las protagonistas experimentan en sus diferentes variedades, desde el sexo extra-conyugal al sexo lésbico, desde el triángulo al auto-erotismo, desde el sexo virginal al BDSM. En apariencia, se trata de ejemplos de ruptura de las costumbres sociales, que han obligado durante muchos siglos a ver a la mujer como madre y esposa, sin tener la libertad de gozar de su vida sexual, que estaba exclusivamente orientada a la procreación y a la satisfacción del hombre.<sup>7</sup> Es notorio que en las sociedades occidentales contemporáneas se ha intentado disimular o eliminar –callándolas– las diferencias sexuales, reivindicando una presunta igualdad de todos los individuos delante de la ley (Bernini 2013: 17); está claro que la negación de la diversidad a través de la búsqueda de la normalización conlleva una mayor estabilidad social, pero también conduce a un mayor grado de homogeneización.

Las protagonistas de las obras de Carpallo juegan con su sexo y con el de su compañero, abren cremalleras, entran con sus manos en los pantalones de los hombres que desean, etc., o sea, demuestran una actitud positiva y activa frente a la relación meramente física. Y, sin embargo, no logran salir del marco social en el que la mujer sigue estando confinada. Como se ha recordado, una acusación frecuente que se dirige al porno es la imagen sumisa de la mujer que este género sigue reproduciendo, como si se tratara de una muñeca o de un objeto sexual a disposición del hombre. La postura que los personajes femeninos de Carpallo asumen debería devolver la dignidad a estos sujetos, ya que son ellas quienes deciden sobre su vida, tanto en lo que se refiere a la esfera emotiva como a la

---

<sup>7</sup> En el estudio de Núñez Florencio sobre la oleada de libros eróticos y porno-románticos que ha invadido las librerías en esta década, se subraya como una de las características de esta producción es el proceso de normalización a las que se han sometido algunas prácticas sexuales hasta hace muy poco consideradas marginales o incluso tabú, y que hoy, en cambio, han entrado en la categoría –mucho más tranquilizadora– de “juegos eróticos”. Sin embargo, nota Núñez Florencio, la transgresión que se propone en estas novelas es superficial: “Tras la epidermis de la transgresión –por otra parte hoy en almoneda– late como mínimo una obvia desigualdad cuyas consecuencias no son difíciles de calibrar para todo aquel que se resista al embeleco. En estos relatos, de manera sistemática, él decide y ella asiente. Él es dominante y ella sumisa. [...] Pero hurtaríamos al debate un detalle esencial si no reveláramos la perspectiva desde la que se presenta el proceso: quien relata en primera persona su ¿ascenso?-¿descenso? al universo sadomasoquista no es un alma torturada que busca nuestra comprensión sino una chica normal y corriente, liberada, alegre, una mujer de su tiempo, culta, moderna, profesional” (Núñez Florencio 2013: 32). Junto con Núñez Florencio, me pregunto hasta qué punto se pueda compartir la interpretación que algunos sociólogos han dado acerca de este fenómeno cultural y literario, es decir de la representación de la violencia en un contexto ficcional como un “modo eficaz de exorcizar a la misma en la realidad. La teatralización de sometimientos, torturas y violaciones vendría a ser de este modo la prueba palpable de que tales acciones han dejado de ser un peligro en la sociedad en que vivimos” (Núñez Florencio 2013: 33). Otra constante que el estudioso identifica en esta producción es que “estos libros están escritos por mujeres” (2013: 32); sin embargo, considero que en este sentido habría que matizar un poco más la cuestión de la autoría femenina de los libros eróticos o soft-porno como son los que aquí tratamos porque es frecuente el uso de pseudónimos en este género de literatura y, a veces, detrás de un *nom de plume* femenino podría esconderse un autor masculino. Para un somero acercamiento a la cuestión de los seudónimos en literatura, véase el volumen de Carmela Ciuraru *Nom de Plume: A (Secret) History of Pseudonyms* (2012).

física. Pero, mirando más atentamente, estas protagonistas “modélicas” en realidad no rompen con los esquemas sociales preestablecidos ni proponen una identidad femenina concretamente renovada.

Si una de las finalidades que mueven a Carpallo es llegar a una mayor concienciación de la mujer a través también de los modelos femeninos que ella crea en su obra, el objetivo se cumple solo a medias puesto que la autora no sale de un vicio ideológico que sigue vivo en nuestra sociedad: no considera –al parecer– que “aceptar el concepto de mujer significa aceptar la lógica masculina de la heterosexualidad” (Restaino 2002: 66). La identidad femenina es ella también un resultado de la tradición cultural de la sociedad, con lo cual, quedándonos en el ámbito occidental al que las protagonistas de Carpallo pertenecen, habría que cuestionar ante todo la definición y los límites del concepto de “mujer”, para desmontar su arquitectura desde dentro.

De acuerdo con Adriana Cavarero, la mujer no tiene un lenguaje propio, no existe una lengua materna porque no existe una lengua de la mujer, ya que durante muchos siglos ha sido la lengua del padre la que ha construido la imagen femenina: “La mujer no tiene un lenguaje propio, más bien usa el lenguaje del otro. Ella no se autorrepresenta en el lenguaje, sino acoge las representaciones de sí misma producidas, a través del lenguaje, por el hombre” (Cavarero 1987: 52). La generación de mujeres que está trabajando en la pornografía<sup>8</sup> propone unos planteamientos nuevos sobre el concepto de identidad femenina, su representación y su lenguaje. Apoderarse de un género reconocido hasta hoy como machista, como lo es el porno clásico, significa aceptar un desafío que va hacia el desmontaje de estos esquemas culturales y sociales (Sarracino y Scott 2008). Esta operación de ruptura pasa por una fase de desvelamiento de la máscara y otra de fundación de un nuevo lenguaje que realmente permita dar voz a la mujer. En cierto sentido, el discurso pornográfico que las directoras como Erika Lust están desarrollando es heredero de las reivindicaciones que grupos de activistas como Queer Nation llevaron a cabo en los años noventa, es decir reclamar su derecho a expresar libremente su identidad, sin las rejas de las jaulas de tolerancia que la sociedad burguesa requería para encerrar las minorías sexuales (y sus diversidades) dentro de un perímetro tranquilizador:

En lugar de tranquilizar la opinión pública a través de la promoción de una imagen conformista de las minorías sexuales [...] los activistas de Queer Nation –operando, como diría Butler, una “reconversión de la abyección en acción política”– eligieron presentarse como una amenaza para la respetabilidad y el

<sup>8</sup> En el ámbito italiano, véase por ejemplo la experiencia-experimento del colectivo *Le ragazze del porno*, que reúne doce directoras y guionistas de cine. El proyecto, llevado a cabo en 2016, después de dos años de trabajo, tenía como objetivo la creación de una colección de cortometrajes porno de autor. En la presentación del proyecto se afirmaba: “En Italia en particular se necesita ampliar el punto de vista sobre la sexualidad y sobre su belleza sin distinción de género y orientación sexual e de manera independiente de los cánones estéticos impuestos. Creemos que el deseo puede tomar múltiples formas y queremos finalmente estar libres de representarlas para gozar de ellas, todas y todos. Sin censuras, cada director eligió una estética, un punto de vista trabajando sobre ficción, gonzo, documental y videoarte” (<<https://igg.me/at/leragazedelporno/>>; última visita: 30.1.2017).

vivir tranquilo burgués y prefirieron para sus manifestaciones un estilo provocador, agresivo y paródico a la vez. [...] No para obtener islas de tolerancia en la sociedad, sino todo lo contrario: para hacer de cada espacio social "un espacio lésbico y gay". (Bernini 2013: 27)<sup>9</sup>

Cierto conformismo que se nota en la narrativa de Carpallo no contribuye a una mayor concienciación, sino a una aceptación pasiva de las dinámicas patriarcales. Por ejemplo, en una escena de *Si el amor te dijo "no" etc.*, se describe cómo Alejandra decide acostarse con su jefe, a pesar de la diferencia de edad (él es menor que ella) y de estar casada. Supuestamente es ella quien da el primer paso:

Daniel lanza una moneda al aire y, antes de que me desvele el resultado, me lanzo sobre él y comienzo a besarle con el hambre de toda una vida. Él se muestra sorprendido al principio, pero pronto me corresponde tal y como esperaba. [...] Daniel me empotra contra la pared y dejo que me arrincone, que me haga suya, que me libere de toda mi ropa, de todos mis corsés. [...] Daniel me pone ahora sobre la mesa y me dejo embestir por él, como si en cada empujón inyectase un poco de vida en mí. Comienzo a gritar, a gemir, a morder, a gimotear. El orgasmo no se hace esperar, explota en mi vagina, pero se expande por absolutamente cada poro de mi piel, me libera. Daniel también explota, rápido, fuerte, para después caer rendido sobre mí. (Carpallo 2016: edición Kindle)

A pesar de ser Alejandra quien da el paso a la acción, es Daniel quien la dirige: es el hombre quien da el ritmo a la escena y a la cópula; el placer de la mujer está subordinado a las decisiones de Daniel, dependen de él: el hombre la empotra, le quita la ropa, la pone sobre la mesa, etc. Y, sin embargo, con respecto a las escenas del cine porno, aquí es la mujer la que llega al orgasmo antes que el hombre, con lo cual se puede vislumbrar un mayor equilibrio entre los dos ejes de la pareja. Pero en esta aparente igualdad se puede ver otro peligro que amenaza la lucha de liberación de la mujer, es decir, la complementariedad entre identidad masculina e identidad femenina; citando a Cavarero (2002: 85), la subordinación se ve sustituida por la complementariedad, el conflicto por la armonía, pero en realidad no asistimos a un verdadero cambio en la manera de concebir las identidades, que siguen siendo percibidas según una perspectiva dual y binaria. Lo masculino y lo femenino que se representan en las novelas de Carpallo siguen en el marco del imaginario androcéntrico, pero en su versión más moderna y tranquilizadora; en esta complementariedad normalizadora, la mujer sigue siendo la parte más emotiva y dependiente, frente al hombre, que sigue siendo el garante de la racionalidad y de la acción.

---

<sup>9</sup> De este volumen de Lorenzo Bernini existe una traducción al español a la cual, lamentablemente, no he tenido acceso; para el lector interesado, señalo en la bibliografía esta edición también, de 2015, que tiene un apéndice inédito titulado "Autorretrato de un investigador queer en la ciudad de Romeo y Julieta".

En las novelas de Carpallo se juega con el límite entre la pornografía y el erotismo: las descripciones explícitas, detalladas y hasta quirúrgicas quieren enseñar el cuerpo, con un intento de liberación de la sexualidad, a la vez que cumplir con la finalidad didáctica que está en la base de estas narraciones. En el episodio titulado "Orgasmo 2. Agnes" (*El orgasmo de mi vida*), por ejemplo, la lectora lee la descripción que Agnes hace, escondida, de la escena de sexo entre su amiga Judith y un desconocido; la voz narrativa describe la acción del siguiente modo:

Sus cuerpos están como enredados, están de rodillas en la cama, él detrás de ella. Judith ha echado la cabeza sobre su hombro, y mientras él la besa, acaricia sus pechos, los coge con ambas manos, los aprieta. Las manos de ella están en el pene de él, y suben y bajan sobre su tronco, mientras el inglés gruñe y se restriega contra ella. Las manos de él ahora bajan por el vientre de mi amiga para perderse después entre sus piernas. (Carpallo 2014: edición Kindle)

La narrativa de Carpallo es semi-pornográfica no en el sujeto representado (el sexo explícito), sino en el uso narrativo y semiótico que se hace de él. Citando a la filósofa italiana Michela Marzano:

Nuestra hipótesis es que la pornografía no llega en absoluto a enfrentarse con el problema de la sexualidad en sus aspectos oscuros, como en cambio hace el erotismo, puesto que, al intentar poner en escena los aspectos más escondidos y olvidados de la vida humana, vacía de su contenido el misterio de la sexualidad: al querer representar los fantasmas masculinos y femeninos, los reduce a simples productos de consumo; al meter el cuerpo en primer plano, impide que el deseo emerja. (Marzano 2012: 3)

En las novelas de Carpallo es la cáscara retórica empleada por la autora la que revela que el calificativo "pornográfico" se aplica más bien al producto cultural que la lectora tiene en su mano, que a los contenidos en sí. Delante de las escenas de sexo descritas en estas obras, da la impresión de que se trata de un escamoteo para vender un producto de consumo, más que literario, a través de la sexualización de la narración. En la opinión de Marzano, la pornografía se presenta a menudo como un arte o una ciencia del conocimiento, puesto que, a través de la visión o descripción minuciosa del cuerpo y de los órganos sexuales, pretende desvelar "los secretos del placer" (Marzano 2012: 3). Desde esta óptica, la escritura de Carpallo es porno, ya que, con sus representaciones de las escenas de sexo casi de guion cinematográfico, se propone favorecer unas enseñanzas que, supuestamente, las lectoras de este género de literatura desconocen por completo o casi. La escritura narrativa de Carpallo tiene mucho en común con otra reflexión sobre la pornografía propuesta por Marzano en su ensayo *La fine del desiderio. Riflessioni sulla pornografia*:

La pornografía no es subversiva. Claro, se viste de rebelión y pretende oponerse a cualquier forma de "represión" del sexo. Pero lo hace con la única finalidad de camuflar la consolidación de un sistema de control que niega la intimidad

de la sexualidad humana. Se declara partidaria de la omnipotencia del deseo, pero solo para decretar su fin. (Marzano 2012: 4)

También en las obras de Carpallo se proponen unos personajes cuya función parece ser la de rebelarse contra la sumisión y la represión de las costumbres sexuales femeninas. La subversión que pretenden encarnar tanto la pornografía más casera (estoy pensando en la autoproducción de imágenes y materiales audiovisuales que se encuentran gratuitamente en la web), como la sexualidad explotada por Carpallo, si se mira más de cerca, revela en cambio la homologación de estos géneros a la norma dominante, los excesos que se muestran o describen en nada ayudan a derribar ciertos tabúes o a combatir los estereotipos.

Se puede suponer que la lectura de los detalles físicos en las escenas en las que el sexo –imaginado o gozado por los personajes– es el elemento narrativo preeminente tendría que suscitar el deseo en la lectora. Sabemos que la relación entre pornografía y cuerpo es claramente fundamental. La descripción de las prácticas sexuales tiene, entre sus finalidades, la de despertar y alimentar la fantasía y la curiosidad de quien lee. Pero, ¿qué es lo que revelan estos detalles reiterados y repetidos? En la insistencia en la descripción de los cuerpos, Marzano identifica el exceso de realidad que caracteriza la pornografía, que niega la elipsis y busca la hipérbole en la representación que hace del sexo; pero esto, afirma la filósofa, “niega no tan solo cualquier intento personal de encontrar una vía de acceso para el deseo, sino el deseo mismo, es decir lo que define nuestra humanidad” (Marzano 2012: 5). La hipérbole en las obras de Carpallo se da en la necesidad que las protagonistas demuestran de llegar al orgasmo, de satisfacer su deseo sexual, para sentirse libres, para volver a la vida, para sentirse completas, etc. A pesar de cierta retórica romántica que se emplea en la narración, estos personajes viven sus relaciones como si fueran autómatas, están programados para cumplir con unas acciones que serían: encontrar a alguien que les satisfaga a través del sexo y no importa mucho quién sea este “alguien”. Casi siempre, en estas historias, se trata de encuentros fortuitos con hombres; el lesbianismo aparece solo como experiencia “alternativa”, o bien como un episodio único, no programado y consecuente con una borrachera, o bien como elemento complementario al clásico triángulo hombre-mujer-mujer. En definitiva, los modelos de relaciones sexuales que se proponen permanecen en el marco heterosexual.

Marzano define a los personajes de la pornografía como a muñecos, objetos que se dejan manipular y que pierden cualquier característica individual y original (Marzano 2012: 17). Los personajes de Carpallo son, en este sentido, como muñecos o tipos. En la pornografía, “el individuo es tan solo un pretexto: ya no es insustituible ni único, sino es intercambiable y ya no difiere de un objeto” (Marzano 2012: 21). En las narraciones de Carpallo pasa algo parecido. En estas novelas, no se trata de la anulación de los cuerpos, sino que son las relaciones las que son intercambiables. Al analizar las dinámicas que crean la situación sexual, se puede notar que en la mayoría de los casos se trata de un esquema fijo en el que una mujer –la protagonista de un episodio concreto– se

siente profundamente insatisfecha con su vida, pero el encuentro casual con un hombre le devuelve la felicidad y las ganas de vivir. Sin embargo, es el azar el que elige qué hombre se le presenta delante y, en ninguno de los casos que forman el catálogo amoroso de Carpallo, las mujeres rechazan al individuo que se le ha manifestado delante de los ojos. La impresión es que estas figuras masculinas podrían ser las mismas o totalmente diferentes, pero las figuras femeninas reaccionarían del mismo modo, es decir deseando con pasión que la relación con el hombre las liberara de las cadenas de la rutina cotidiana.

Si la sexualidad es el espacio para el estupro y la pornografía es el espacio de los estereotipos (Marzano 2012: 23), la propuesta narrativa de Carpallo es una mezcla de los dos elementos; por un lado, las protagonistas se dejan llevar por el asombro, la curiosidad y la fantasía (sexual); por otro lado, las parejas que se crean vuelven a proponer los clichés de nuestra sociedad. Como en el porno, también en esta narrativa se nota que cada acción, cada gesto sirve para algo, según la ley de la utilidad. Como en la teoría de Propp, sabemos que “actos idénticos pueden tener significaciones diferentes, y a la inversa. Por función, entendemos la acción de un personaje definida desde el punto de vista de su significación en el desarrollo de la intriga” (Propp 1974: 33).

Cada protagonista de estas novelas –que correspondería a la figura del héroe según la nomenclatura de Propp– parte de una situación inicial de insatisfacción y cumple una serie de acciones para poder llegar a cambiar este escenario: una vuelve a trabajar, después de haber pasado toda su vida como ama de casa y su liberación pasa no tanto por la independencia económica, sino por la traición a su marido con su joven jefe; otra decide que ya es tiempo para perder la virginidad y se busca a un chico de quien enamorarse para cumplir con su propósito; otra determina aceptar la invitación de una amiga para participar en unas sesiones de sexo BDSM, etc. Cada acción sirve para llegar a la realización del fin último de la búsqueda, el goce amoroso. Si las protagonistas parecen sorprenderse de su audacia y de las imprevistas relaciones sexuales que la vida les regala, en quien lee el efecto no es el mismo sino el contrario; muy poco se deja a la imaginación del lector: cada escena está tan estructurada y los personajes están tan perfilados que es muy difícil dejarse sobrecoger.<sup>10</sup> De acuerdo con Marzano (2012: 37), el riesgo que corren los productos relacionados con la sexualidad es que, por aspirar a explorar todos los placeres posibles, se vuelvan monótonos y repetitivos.

Además, la rigidez compositiva de estas obras no contribuye a romper las costumbres sociales, sino que recoge los estereotipos del mercado y los reitera. Esto está clarísimo, por ejemplo, en la colección de cuentos *El orgasmo de mi vida*, aparecido en 2014, un año después de la anterior antología, *Cincuenta escenarios para desatar tu pasión*, que había sido publicada por la misma editorial que había editado, en 2012, la traducción al español de *Cincuenta sombras de Grey*.<sup>11</sup>

<sup>10</sup> No comparten esta opinión las comentaristas de los volúmenes de Carpallo en las páginas de venta en Amazon.

<sup>11</sup> No es una casualidad que el primer cuento de *El orgasmo de mi vida* proponga como modelo

La elección de la editorial no es secundaria en la reflexión sobre el género narrativo que aquí se está tratando. La primera colección de cuentos, como se ha visto, está vinculada al éxito de la novela anglosajona de James; la editorial Grijalbo aprovechó la notoriedad de la trilogía para publicar un volumen con un título que hacía una clara referencia a *Cincuenta sombras de Grey* y que, encima, se vendía junto con una corbata negra y unas esposas. En este caso, la idea de libro como producto de consumo es patente. La segunda colección de cuentos de Carpallo, *El orgasmo de mi vida*, se publica en la barcelonesa Lectio Ediciones en la colección Entre paréntesis, que se define como una colección de "Novelas con alto contenido erótico que se inspiran en la vida real para dar lugar a la fantasía" (<<http://www.lectio.es/colecciones.php?cat=9>>). Entre los títulos, aparecen *La concubina perfecta*, de Chloë Thurlow, y la serie *Ruborízate, Ruborízate de nuevo y Ruborízate aún más*, de Marie Gray. La mayoría de las cubiertas proponen un (ab)uso clásico del cuerpo de la mujer como objeto sexual cuya imagen ayuda a la venta de un número mayor de copias (Zanardo 2010). Aparte del volumen de Carpallo, que emplea un dibujo con la cara de una joven mujer en primer plano, los demás libros de la colección muestran pedazos de cuerpos femeninos, descuartizados en la instantánea fotográfica: unas piernas perfectas, con unos zapatos de tacón rojos y tanga negro; el cuerpo de una joven que enseña sus pechos y su boca abierta, con los labios pintados de rojo, que se ofrece a la visión del observador, etc. Está claro que la editorial ha optado por una sexualización del cuerpo de la mujer con fines comerciales: como en el porno, se reduce el sujeto femenino a objeto y se publican en primer plano cuerpos que se ofrecen a la vista, sensuales y eróticos, disponibles siempre y con promesas de goce infinito. Un uso de la imagen femenina de este tipo no favorece la lucha en contra de los estereotipos a los que la mujer está sometida.<sup>12</sup> Sin embargo, la otra editorial que ha publicado las dos novelas de Carpallo, *Decirte adiós con un te quiero y Si el amor te dijo "no" pregúntale otra vez*, Versátil Ediciones, también de Barcelona, propone otro mensaje: ambas obras pertenecen a la colección Versátil romántica, que publica novelas de amor, pasión, erotismo y sonrisas, según las etiquetas que se emplean en la web de la editorial (<<http://www.ed-versatil.com/web/producto/versatil-romantica-2/>>). Versátil ha elegido una presentación tipográfica irónica, alegre y coloreada, muchas veces se emplean dibujos o fotos de paisajes y, en los casos de imágenes con sujetos femeninos, el cuerpo de la mujer no se muestra de manera excesivamente sexualizada (no hay ningún desnudo ni "descuartizamiento" sexual del cuerpo). Por lo que se refiere a las novelas de Carpallo, solo en la primera se anuncia en la cubierta que se trata de "un erotis-

---

femenino a una mujer que, insatisfecha de sí misma, se deja llevar por la curiosidad por el mundo BDSM y, en esta dimensión, encuentra por fin su satisfacción. El guiño a la trilogía de E. L. James es patente, aunque la narrativa de Carpallo en ningún momento propone la violencia como elemento positivo.

<sup>12</sup> A pesar de rozar los diez años de su realización, el documental de Lorella Zanardo, Marco Malfi Chindemi y Cesare Cantù sobre el uso del cuerpo de la mujer en la televisión sigue tan actual como cuando se rodó, en 2009. La versión en español del vídeo está disponible en el blog *Il corpo delle donne* (<<http://www.ilcorpodelledonne.net/version-en-espanol/>>; última visita: 23.11.2017).

mo diferente”, en la segunda únicamente se reproduce el título, sin comentarios añadidos. Sin duda alguna, la editorial Versátil hace un uso más respetuoso de la imagen de la mujer. Una última consideración sobre el aspecto editorial de estas publicaciones es el precio: se va de los 10 a 20 euros para las versiones en papel, mientras que la versión en ebook cuesta menos de 6 euros, con lo cual se puede decir que se trata de un género económico y accesible, por lo menos en su formato digital.

Volviendo una vez más a la teorización de Michela Marzano sobre la pornografía, la filósofa detecta cómo, en la producción contemporánea, se ha pasado a nuevos estereotipos (Marzano 2012: 120): donde antes se buscaba la perfección formal de la imagen de la mujer (su cuerpo no podía mostrar imperfecciones), ahora se nota una demanda de “realidad”, es decir de sujetos femeninos más comunes, más cotidianos, con cuerpos no canónicos y hasta se centra la atención en las peculiaridades de estos cuerpos.<sup>13</sup> Sin quererlo, la narrativa de Carpallo reproduce un modelo muy parecido al de la industria porno, puesto que se propone contar las historias de mujeres comunes, “reales”, con las que las lectoras puedan identificarse con más facilidad y, sin embargo, contribuye a la conservación de una serie de estereotipos dañinos para las mujeres. En una entrevista, a la pregunta sobre el porqué había decidido escribir *El orgasmo de mi vida*, la autora contesta:

Desde pequeña he querido escribir, por eso estudié periodismo. Y quería hablar de la sexualidad femenina porque no está nada explotada en la literatura erótica. En el libro hay cinco historias, más una de regalo, que tratan sobre sexo real. Es decir, situaciones reales con mujeres reales, no el típico argumento de encontrar al príncipe azul forrado de dinero. También se tratan temas algo peliagudos, como el de una mujer que está con un chaval de 17 años, amigo de su hijo, o el de una mujer heterosexual que vive en un mundo de hombres y que solo se encuentra liberada teniendo sexo con otra mujer. (S.f. 2014: online)

Temas como el de la madre que desea acostarse con el amigo de su hijo y viceversa no son propiamente un argumento nuevo en la producción erótica y porno; lo cual está testimoniado también por el fuerte interés que en los últimos años han cobrado las fantasías denominadas MILF y DILF.<sup>14</sup> La historia de la mujer hetero que llega al “mejor orgasmo de su vida” acostándose con su amiga en una noche de borrachera no corresponde a un cambio ideológico, sino más bien a la nueva versión de otra fantasía bastante recurrente entre las mujeres heterosexuales, o sea ser “lesbiana por un día” (Fuentes 2006: online). Por último, la idea que subyace al propósito de “regalar” una historia nos lleva

---

<sup>13</sup> En las estadísticas de 2016 elaboradas por Porn Hub, las primeras cinco categorías porno que recibieron más visitas en el año fueron: 1. Lesbian, 2. Teen (+18), 3. Ebony, 4. MILF y 5. Anal. En cambio, los cinco primeros términos más buscados fueron: 1. Lesbian, 2. Step mom, 3. MILF, 4. Teen y 5. Step sister (<<http://www.pornhub.com/insights/2016-year-in-review>>; última visita: 30.1.2017).

<sup>14</sup> MILF: Mother I'(d) Like (to) Fuck; DILF: Dad I'(d) Like (to) Fuck.



nuevamente al concepto de libro como producto, de literatura como recreo, sin más implicaciones.

Afirma Marzano que “el ‘diálogo’ entre imágenes y espectador puede establecerse solo en el caso en el que el autor respete tanto la ‘madurez’ mental de quien mira, como la vida interior y la independencia de los personajes que crea” (Marzano 2012: 119). Entonces, queda sin responder la pregunta sobre la “madurez mental” que se requiere al público al que se dirigen las obras de Carpallo, ya que la “vida interior y la independencia de los personajes” que aparecen en esas historias se quedan en la superficie. En la narrativa de esta autora, tanto las protagonistas como sus compañeros de aventuras se definen siempre y primeramente por sus características físicas. Para poner tan solo un ejemplo, la madre de Irene, Alejandra, disfruta “mirando” y “observando” a su hija y la describe en su belleza (“Es guapa, muy guapa, y no es porque sea mi hija. [...] En general, el físico, los ojos verdes, el pelo rubio y liso, la cara fina y, sobre todo, la forma de posar en las fotografías, es de mi hermana”, Carpallo 2016: edición Kindle). El tema de la vista y de la imagen son una constante en la narrativa de Carpallo: los personajes viven a través de su descripción física, de su aspecto (agradable, siempre), que es lo primero. Como en las películas porno, son la apariencia y el marco lo que importa, no lo que hay detrás de ello, que solo sirve de relleno.

A pesar de los nobles propósitos que mueven a la autora (la liberación de la mujer a través de la educación sexual que estos libros vehicularan, la explotación de la sexualidad femenina en la literatura erótica, al parecer todavía poco desarrollada, etc.), los resultados aparecen como poco apreciables. A comienzos de los años 2000, afirmaba Virginie Despentes en su volumen *Teoría King Kong* que:

... solo los hombres imaginan el porno, lo ponen en escena, lo miran y sacan provecho; así el deseo femenino se ve sometido a la misma distorsión: debe pasar por la mirada masculina. Lentamente nos acostumbramos a la idea de un orgasmo femenino. [...] Pero, en lugar de ser una posibilidad, el orgasmo se ha vuelto un imperativo. Es necesario sentirse siempre incapaz de algo... (Despentes 2007: 87)

Las protagonistas de las obras de Carpallo sufren de esta nueva neurosis: su vida no puede ser feliz ni ellas son capaces de sentirse completas sin una vida sexual satisfactoria al cien por cien. En estas narraciones no hay espacio para la *mediocritas*, tanto las mujeres como los hombres tienen que mostrarse siempre a la altura de la situación y cumplir con las expectativas, sexuales y sentimentales. Así, pues, en estos libros no se aboga por un verdadero cambio, sino por la conservación de un sistema ideológico normalizador, que garantiza la prosecución no traumática de las estructuras del poder, ya que se da la idea de que, al tener la mujer el derecho a llegar al orgasmo, ha alcanzado su libertad. No es una casualidad que, como apuntaba Virginie Despentes, el porno tenga como elemento aglutinante de todas las decenas de géneros que lo componen, la censura (Despentes 2007: 83). Cuando en Francia se introduce, en los años 70, la censura de las películas porno, se hace por el éxito que el género tiene y no por una protesta popular o por un aumento de los casos de violencia de género. De acuerdo con

lo que escribe Despentès, "el pueblo tiene que estarse quieto, sin duda demasiada lujuria podría interferir en su rendimiento en el trabajo" (Despentès 2007: 83). El porno, entonces, tiene una dimensión de lucha política que cierta narrativa erótica elude y no solo, ya que esta producción literaria participa en la conservación de la moral tranquilizadora hipernormativa. Lamentablemente, la narrativa que ha escrito hasta ahora Silvia C. Carpallo no sale de este perímetro. Quedan abiertas las apuestas para el futuro.

## OBRAS CITADAS

- Bernini, Lorenzo (2013): *Apocalissi queer. Elementi di teoria antisociale*. Pisa, ETS.
- (2015): *Apocalipsis queer. Elementos de teoría antisocial*. Madrid, Editorial Egales.
- (2017): *Le teorie queer: un'introduzione*. Milán, Mimesis.
- Carpallo, Silvia C. (2014): *El orgasmo de mi vida: un libro de sexo por y para todo tipo de mujeres*. Barcelona, Lectio, edición Kindle.
- (2015): *Decirte adiós con un te quiero*. Barcelona, Versátil.
- (2016a): "Mujeres y pornografía, ¿delante o detrás de la cámara?", *Blog Eros, El País*, 30 de noviembre; accesible en <<http://blogs.elpais.com/eros/2016/11/mujeres-y-pornograf%C3%ADa-delante-o-detras-de-la-camara.html>> [última visita: 27.1.2017].
- (2016b): *Si el amor te dijo "no" pregúntale otra vez*. Barcelona, Versátil, edición Kindle.
- y La Vie en Rouge (2013): *Cincuenta escenarios para desatar tu pasión*. Barcelona, Grijalbo.
- Cavarero, Adriana (1987): "Per una teoria della differenza sessuale". En Adriana Cavarero et al. (eds.): *Diotima. Il pensiero della differenza sessuale*. Milán, La Tartaruga, pp. 43-79.
- (2002): "Il pensiero femminista. Un approccio teoretico". En Adriana Cavarero y Franco Restaino (eds.): *Le filosofie femministe*. Milán, Bruno Mondadori, pp. 78-115.
- Ciuraru, Carmela (2012): *Nom de Plume: A (Secret) History of Pseudonyms*. Nueva York, Harper Perennial.
- Despentès, Virginie (2007): *Teoría King Kong*. Barcelona, UHF.
- Fuentes, Sonsoles (2006): "Lesbiana por un día", *Woman*, 2 de junio; accesible en <[http://www.woman.es/lifestyle/sexo\\_y\\_pareja/lesbiana-por-un-dia](http://www.woman.es/lifestyle/sexo_y_pareja/lesbiana-por-un-dia)> [última visita: 30.1.2017].
- Galliani, Emiliana (2011): "La pornografía como acto lingüístico: dimensión illocutoria e perlocutoria del performativo", *Esercizi Filosofici*, n.º 6, pp. 251-265.
- Illouz, Eva (2014): *Erotismo de autoayuda: Cincuenta sombras de Grey y el nuevo orden romántico*. Buenos Aires, Katz.
- León, Sergio (2015): "Silvia C. Carpallo: Hay que entender que el porno es ficción y no dejar que sea la referencia en nuestro sexo", *El Público*, 6 de diciembre; accesible en <<http://www.publico.es/sociedad/silvia-c-carpallo-hay-entender.html>> [última visita: 27.1.2017].
- Marzano, Michela (2012): *La fine del desiderio. Riflessioni sulla pornografia*. Milán, Mondadori.

- Núñez Florencio, Rafael (2013): "A la sombra de Grey: el nuevo boom del libro erótico", *Revista Internacional del Libro, Digitalización y Bibliotecas*, vol. 1, n.º 2, pp. 27-36.
- Preciado, Beatriz [Paul B.] (2002): *Manifiesto contra-sexual. Prácticas subversivas de identidad sexual*. Madrid, Editorial Opera Prima.
- Propp, Vladimir (1974): *Morfología del cuento*. Madrid, Fundamentos.
- Restaino, Franco (2002): "Il pensiero femminista. Una storia possibile". En Adriana Cavarero y Franco Restaino (eds.): *Le filosofie femministe*. Milán, Bruno Mondadori, pp. 3-77.
- S.f. (2014): "La gente se educa sexualmente viendo pornografía. Entrevista con Silvia C. Carpallo, escritora erótica", *Clouderview*; accesible en <<http://clouderview.com/entrevista/presentacion/48?nombre=silvia-carpallo>> [última visita: 27.1.2017].
- Sarracino, Carmine, y Scott, Kevin M. (2008): *The Porning of America: The Rise of Porn Culture, what it Means, and where We Go from Here*. Boston, Beacon Press.
- Zanardo, Lorella (2010): *Il corpo delle donne*. Milán, Mondadori.



## CINCUENTA SOMBRAS DE NOVELAS ROSAS

## FIFTY SHADES OF SENTIMENTAL NOVELS

AMÉLIE FLORENCHIE

Université Bordeaux-Montaigne

amelie.florenchie@u-bordeaux-montaigne.fr

RESUMEN: Basándome en el estudio que Eva Illouz propone de *Cincuenta sombras de Grey*, el *best-seller* de E.L. James, me propongo analizar las características del género del *soft-porn* o narrativa sentimental pornoerótica a partir de cuatro novelas españolas: *El arte de perder* y *Mientras no digas te quiero*, ambas de Lola Beccaria, *De rodillas* de Malenka Ramos y *El primer caso de Cate Maynes* de Clara Asunción García. El objetivo de mi reflexión es mostrar cómo, bajo el pretexto de la emancipación femenina a través de una sexualidad "liberada", este tipo de literatura refuerza los estereotipos de la dominación masculina, a veces hasta los extremos de la violencia de género.

PALABRAS CLAVE: Soft-porn; narrativa pornoerótica; novela rosa; misoginia; violencia de género

ABSTRACT: The aim of this paper is to show soft-porn literature is as conservative as sentimental narrative from the 21st century about emancipation of women. As Eva Illouz explains about *Fifty Shades of Grey*, the sexual dimension –based upon BDSM– is a pretext to promote the emancipation of women, through the culture of self-help. In the case of spanish narrative I assume that this literature is all the more regressive that in some successful novels it can be considered as a legitimization of gender violence.

KEYWORDS: Soft-porn; Erotic Novel; Sentimental Novel; Misogyny; Gender Violence



En este artículo, me propongo analizar la narrativa sentimental española actual, a raíz del éxito de la trilogía de E.L. James, *Cincuenta sombras de Grey* (Grijalbo, 2012), obra emblemática de lo que, en la cultura anglosajona, se denomina como *soft-porn* o *mommy's porn*.<sup>1</sup> Me pregunto si la introducción del elemento pornoerótico –volveré sobre el sentido de este neologismo– en este tipo de narrativa produce un cambio significativo en la interpretación de esta producción literaria popular todavía poco analizada dentro del ámbito académico peninsular;<sup>2</sup> concretamente, se trata de saber si la representación *hardcore* de la sexualidad, a través del sadomasoquismo en particular, juega a favor de la emancipación femenina como sugiere Eva Illouz en su estudio sobre *Cincuenta sombras de Grey* (2013) o si, al contrario, refuerza los estereotipos de género, ya fuertemente presentes en el cine porno *mainstream*.

La novela sentimental es un género particularmente floreciente en la literatura en lengua española del s. xx, como lo atestigua el éxito mundial de la escritora asturiana Corín Tellado, la segunda más leída después del ilustre Cervantes dentro del ámbito hispánico.<sup>3</sup> Pese a haber empezado su carrera durante el franquismo, un régimen poco afín con los arrebatos amorosos y menos aún con los retozos eróticos, en sus novelas asoma el erotismo como señalaba ya en los 60 Andrés Amorós (1968).<sup>4</sup> De hecho, Guillermo Cabrera Infante, quien revisaba las obras de la entonces joven escritora para una editorial cubana antes de exiliarse, la tachó de “pornógrafa ingenua”, etiqueta que, pese a que siempre la rechazara, se adecuaba perfectamente a su producción en los 80 cuando publicaba en editoriales claramente eróticas bajo el seudónimo de Ada Miller (Martínez 2012: 154). Con ello se quiere insistir sobre el hecho de que la frontera entre novela sentimental y novela erótica fue disminuyendo a lo largo del s. xx, y más aún a partir de los 80. Además, A. G. Andreu señala que las protagonistas telladianas se hicieron cada vez más autónomas a lo largo de los años, sugiriendo que la narrativa sentimental pudo ser un modelo de emancipación femenina (2010: 96).

---

<sup>1</sup> Según el Cambridge Dictionary, “soft porn” significa: “books and films showing sexual activity that is less extreme than other material of the same type” (<<http://dictionary.cambridge.org/fr/dictionnaire/anglais/soft-porn>>, consultado el 1.10.2017).

<sup>2</sup> Los estudios de referencia (González Lejarraga 2011; Carmona González 1990) se interesan por la novela sentimental del siglo xix o principios del siglo xx. La única excepción la constituye Corín Tellado cuya obra ha suscitado el interés de varios investigadores a finales del s. xx y principios del s. xxi (Andreu García 2010; Carmona González 2006; González García 1998). En cambio, son numerosos los estudios dedicados al análisis de la literatura sentimental en el ámbito académico estadounidense, en particular desde una perspectiva feminista. Remito al ya clásico estudio de Radway (1991).

<sup>3</sup> Ver la página wikipedia de la escritora: <[https://es.wikipedia.org/wiki/Cor%C3%ADn\\_Tellado](https://es.wikipedia.org/wiki/Cor%C3%ADn_Tellado)> (última visita: 15.10.2017).

<sup>4</sup> “El carácter que destaca con más claridad a nuestros ojos es la total inexistencia de sencillas menciones a cuestiones sexuales, contrapesada por la enorme abundancia de alusiones eróticas. Es decir, justamente lo contrario, quizá, de lo que hay que hacer. No se trata de que el argumento de la novela conduzca necesariamente (lógicamente, con naturalidad) a mencionar cierto tipo de realidades; sino que, sin traspasar nunca una serie de barreras de tipo más social que moral, la lectora se ve envuelta en una atmósfera que podemos calificar (con palabra muy frecuente en estas obras) de ‘enervante’” (Amorós 1968: 44).

Paralelamente, a partir de los 70 y a raíz de la liberación sexual que acompañó la transición democrática, la narrativa pornoerótica<sup>5</sup> conoció un desarrollo inédito a través de algunas editoriales (Akal, Juan Roca, etc.) y de colecciones especializadas como la famosa Sonrisa vertical de Tusquets y su premio epónimo. No es ese el lugar para explayarse sobre las circunstancias de desarrollo de La sonrisa vertical, pero es cierto que tuvo un impacto considerable en las letras españolas durante los 80 y los 90, y contribuyó a normalizar la representación de la sexualidad en la narrativa, hasta tal punto que Gonzalo Navajas afirmó en 2001 que se había “pasado de la elisión del cuerpo y el deseo a la toma de poder de la pulsión corporal como única realidad” (147; la traducción es mía).

Sin embargo, parece ser que la narrativa sentimental de corte pornoerótico nació oficialmente en 2011 con la trilogía de E. L. James, *Cincuenta sombras de Grey*. Dirigido a un público femenino, este particular subgénero narrativo se caracteriza por acatar las reglas de composición del *best-seller* (Acín 2010) y mezclar lo sentimental con lo pornoerótico. Aunque no todas las obras publicadas llegan al nivel de *best-seller*, lo cierto es que el género inunda el mercado español (véase por ejemplo la creación de un espacio dedicado en la librería La casa del libro ubicada en el centro de Madrid).<sup>6</sup> Pese a su éxito, este nuevo género carece todavía de nombre fijo en España: los diferentes marbetes disponibles en el mundo anglosajón (*soft-porn*, *mommy's porn*, o incluso “*best-seller* erótico”) no aparecen nunca –o casi– en las contraportadas ni en la prensa especializada de este lado de los Pirineos. Las apelaciones social y culturalmente aceptables son “narrativa de/para mujeres”, “narrativa femenina”, “narrativa romántica”, siendo “narrativa erótica” una excepción.<sup>7</sup> Del mismo modo, es llamativo que las grandes editoriales deleguen la publicación de este tipo de novelas a subellos (Planeta ha creado Esencia, por ejemplo); será que la narrativa sentimental y pornoerótica para mujeres es todavía considerada como ilegítima.

La cuestión que se plantea, pues, es la de la emancipación femenina con respecto a los estereotipos de género y la dominación masculina que baraja este tipo de literatura: ¿al mezclar sentimentalidad y pornoerotismo, inspirado en la pornografía *mainstream* (que la teoría feminista califica comúnmente de vejato-

<sup>5</sup> El neologismo de pornoerotismo señala la ausencia de diferencia entre lo erótico y lo pornográfico desde un punto de vista lingüístico. Tradicionalmente se considera, en términos generales, que el erotismo es sugestivo, implícito y, por ello, refinado mientras que la pornografía es explícita y, por ello, grosera. Sin embargo, en opinión de la mayoría de los estudiosos, esta diferencia es relativa (lo que le parezca explícito a uno le puede parecer implícito a otro, etc.) y se funda en juicios de valor.

<sup>6</sup> Remito a un artículo publicado por *El País* al respecto: “Las secciones de literatura erótica de las librerías se amplían y toman posición en lugares más estratégicos como sucederá en la sede principal de La Casa del Libro de Madrid que reubicará el género de la primera planta a la entrada, según explican desde el establecimiento” (<[http://cultura.elpais.com/cultura/2013/05/17/actualidad/1368819470\\_357973.html](http://cultura.elpais.com/cultura/2013/05/17/actualidad/1368819470_357973.html)>, consultado el 20.8.2015).

<sup>7</sup> Una rápida encuesta en los catálogos de las editoriales o los artículos de crítica literaria muestra que lo erótico es a menudo eludido y lo pornográfico siempre; es una palabra tabú. De hecho, es interesante recordar que aquella palabra fue tabú incluso para una colección como La sonrisa vertical, que no usó nunca el término para definirse. Por su lado “rosa” y “sentimental” –que empleo a propósito, porque me parece más acertado– parecen pasados de moda.

ria, humillante, degradante para la mujer), es prescriptiva en materia de emancipación, como sugiere Eva Illouz (2013) en su análisis de *Cincuenta sombras de Grey*, haciendo del sadomasoquismo una forma de empoderamiento femenino, o al contrario, es un freno en el avance hacia la igualdad de género?

Para contestar estas preguntas, se centrará el análisis en cuatro novelas publicadas entre 2009 y 2014. La primera, de Malenka Ramos, se titula *De rodillas* (Esencia, 2014); se inscribe claramente en la estela de la traducción al castellano de *Cincuenta sombras de Grey* al ser una trilogía creada a partir de un blog en Internet<sup>8</sup> y, sobre todo, al valerse del sadomasoquismo para explorar los misterios del placer femenino, pero en una versión más "hardcore". Las dos siguientes son *El arte de perder* (Planeta, 2009) y *Mientras no digas te quiero* (Planeta, 2011) de Lola Beccaria. La trayectoria de la escritora madrileña es interesante porque antes de decantarse por la novela sentimental publicó una novela pornoerótica ambiciosa (y lograda desde mi punto de vista), en que la protagonista resulta ser la víctima de un pederasta (*Una mujer desnuda*, 2004). Las escenas de sexo entre la niña y el adulto son increíblemente desestabilizantes, ya que constituyen una iniciación "feliz" de la niña. Al final de la novela, la niña que se ha convertido en una abogada de renombre y mujer política exitosa decide abandonar su cargo de primera ministra para defender a su iniciador, acusado de pederastia... La novela se cierra dejando un sabor amargo en la boca del lector pese a invocar con cierto humor la creación de un Ministerio de Ropa interior. La cuarta es un caso aparte, se trata de una novela policiaca que encierra una intriga sentimental de corte lésbico: *El primer caso de Cate Maynes* (Egales,<sup>9</sup> 2013), de Asunción García. Puede ser interesante plantearse la cuestión de los estereotipos de género en el marco de la representación de la homosexualidad femenina. La aproximación a estas cuatro novelas es descriptiva y pretende situarse –epistemológicamente hablando– más dentro de los estudios culturales que de la filología y, dentro de este ámbito, dentro de los estudios de género.<sup>10</sup>

La primera novela, *De rodillas*, es una versión muy "hardcore", como antes dicho, de la novela sentimental pornoerótica tipo *Cincuenta sombras de Grey*. Es presentada por su autora, Malenka Ramos, como el resultado de un trabajo en la red: "Escritora en foros de relatos y cuentos, creé la trilogía 'Venganza' por una mera apuesta: escribir sobre un género tan difícil como apasionante, el romántico-erótico. Y digo difícil porque al final acabó convirtiéndose en un trabajo de seis años, a base de relatos que llegaron a tener un millón de lectores

---

<sup>8</sup> La novela de E. L. James resulta también del éxito de las publicaciones de su autora en la red, ya que nació a raíz de un blog de *fanfiction* de la película *Twilight*.

<sup>9</sup> Varias editoriales independientes como Egales se han especializado en la narrativa pornoerótica lésbica y publican las obras ya conocidas de Isabel Franc, alias Lola Van Guardia, Clara Asunción García, etc.

<sup>10</sup> Merecería la pena completar esta descripción con un análisis profundizado, de las escenas de sexo, por ejemplo: cómo se describen las relaciones sexuales, qué posiciones, qué partes del cuerpo, qué palabras para hablar del deseo, del placer o del cuerpo masculino, y del deseo, del placer o del cuerpo femenino, etc.



en la red".<sup>11</sup> La protagonista, Samara, es una joven, guapa, independiente, segura de sí misma, corresponde a lo que la teoría feminista norteamericana llama una *successful woman* (Gill 2011; Burgeon 2011: 279-292), hasta que conoce a Dominic, un hombre joven, guapo, independiente, seguro de sí mismo, pero dueño de un doloroso secreto que le impide amarla "normalmente", como Christian Grey a Anastacia Steele.

En su estudio titulado *Hard-Core Romance. Fifty Shades of Grey. Best-sellers and society* (2013), la socióloga israelí Eva Illouz afirma que las novelas pornoeróticas que se sitúan en la estela de *Cincuenta sombras de Grey* reflejan la situación paradójica en que están las mujeres del mundo digamos "occidental": avanzan en el camino de la igualdad de género y al mismo tiempo se encuentran frenadas en su avance por la supervivencia del patriarcado en muchos aspectos de su vida. Como dice, la revolución feminista es "selectiva" (afectó más a las mujeres que a los hombres) y, sobre todo, "inacabada" (116). Sin embargo, Illouz considera que el sadomasoquismo reivindicado en la novela es una etapa en la emancipación femenina: primero, la definición de los roles sobre que descansa el BDSM permite compensar la indefinición de las relaciones sentimentales en el mundo actual; segundo, constituye una forma de empoderamiento para las mujeres, como variante de la cultura del *self-help*.<sup>12</sup>

Veamos si la novela de Ramos donde el sadomasoquismo no es de superficie se adecúa a esta interpretación. En los dos primeros tercios de la novela, las escenas de sexo abundan, mezclando el porno *mainstream* con el *bondage*: casos de penetración anal, doble penetración, etc.,<sup>13</sup> casos de sexo con privación de sentidos (ojos vendados, manos atadas), casos de sumisión física de la protagonista (felaciones mientras está a cuatro patas, penetración mientras está atada a una cama, a una cuerda, etc.). Sin embargo, el relato da rápidamente lugar a escenas de malos tratos y de tortura (Samara es marcada con un hierro candente, una de sus amigas es encerrada en una celda sin luz, etc.). Lo más sorprendente es que el placer sentido por la protagonista alcanza un grado tal que la novela parece ser una incitación a la violencia de género. De hecho, se abre con la violación de Samara por Dominic, punto de partida de una incomprensible atracción de Samara hacia su violador y posterior "amo(r)".<sup>14</sup> Ya no se trata

<sup>11</sup> Este apartado aparece al final del libro, después de los agradecimientos, sin número de página.

<sup>12</sup> Véase en particular Illouz (2013: 142-146).

<sup>13</sup> En varias escenas Dominic y su amigo Luis se turnan para tener relaciones sexuales con Samara; en una en particular, los dos hombres practican una doble penetración. El significado simbólico de la doble penetración ha sido brillantemente analizado por Román Gubern (1985) en su dimensión homoerótica, una dimensión a su vez ampliamente explotada en la novela. En otras palabras, la doble penetración es la penetración de la mujer por el hombre y la penetración simbólica del hombre por el hombre: los dos penes están casi en contacto, la mujer se ve reducida a una simple membrana (81).

<sup>14</sup> En los blogs de crítica literaria "amateur", se denuncia la confusión que hace la novela entre sexo violento consentido y violencia de género: "ES HUMILLANTE Y DENIGRANTE PARA CUALQUIER MUJER DE ESTE PLANETA", "Fomenta la violencia de género y denigra la figura de la mujer", "Es como esas mujeres justificando que su pareja la golpee... de verdad que no puedo con esto", "Solo apto para mujeres que consideren que la violación puede ser el punto de partida de un

de una iniciación consentida a un placer sexual alternativo sino de una forma de castigar, física y psíquicamente, a las mujeres. Samara está presentada como una mujer demasiado orgullosa,<sup>15</sup> a quien Dominic pretende “educar”. De hecho, la contraportada anuncia que *De rodillas* es el primer volumen de la trilogía “más polémica” del momento [sic]. En este sentido, parece difícil sostener que la novela se vale del sadomasoquismo como una forma de empoderamiento femenino. Al contrario, parece legitimar la llamada “cultura de la violación” (Herman 1994, 2011), nacida a raíz del desarrollo de la industria del cine porno en los 70 en Estados Unidos.

Aunque no se puede generalizar, es llamativo que una novela de este tipo haya conocido un éxito tal que fue comprada por una gran editorial (Planeta) y publicada íntegramente bajo el sello de Esencia. Novelas como esta corren el riesgo, y a veces conscientemente, de barajar una visión de las mujeres basada en la idea muy común y machista, como recuerda Etxebarria (2008: 49-50), de que si les gusta el BDSM es porque su psique se caracteriza por un masoquismo y narcisismo “naturales” que hay que domar.

Las dos novelas siguientes se inscriben en un marco más tradicional de la narrativa sentimental, quiero decir que la dimensión pornoerótica está en un segundo plano y que, además, no hay escenas de sexo BDSM. Sara, la protagonista de *El arte de perder*, es una mujer independiente que no tiene ningún tipo de compromiso afectivo; en los primeros capítulos del libro, descubrimos un personaje cuya vida sexual es libre y satisfactoria; pero, al conocer a Enzo, cae en un estado de dependencia afectiva cuanto más profunda que se acompaña de frustración sexual (de que también es víctima el lector al ir menguando las descripciones de coitos a lo largo de la novela). Al principio, Sara acepta el “juego” propuesto por Enzo en que ella es el ama y él el esclavo, pero pronto se invierten los roles y quien esclaviza al otro es Enzo, encerrando a Sara en una relación virtual (a base de emails y SMS) en que ella acaba por convencerse de que amar es sufrir.<sup>16</sup> Al final de la novela, tras haber “experimentado en sus carnes la frustración erótica más brutal de toda su vida [...] un suplicio que solo los

---

romance, y para hombres que consideren que las mujeres han de servirlos en todo”, etc. (<<http://www.goodreads.com/book/show/18742450-de-rodillas>>, consultado el 15.9.2016). Remito también a este comentario del blog de Reginalrae: “Pero esta novela, tomando el patrón archimanido, decide ir más allá y nos presenta una narración arcaica, retrógrada y machista, donde un acosador, Dominic, maltratador físico y psicológico, violador y torturador, se convierte en el protagonista, mientras la mujer, Samara, es una sumisa con medio cerebro, siendo generosa” (<<http://reginalrae.blogspot.fr/2014/06/de-rodillas-de-malenka-ramos.html>>, consultado el 15.9.2016). Señalemos sin embargo que *De rodillas* ha sido reeditado por Planeta, en una versión menos “polémica”: concretamente, se ha suprimido la escena de violación que abre la novela.

<sup>15</sup> El reproche del orgullo de la mujer por el hombre es un tema recurrente en las novelas estudiadas.

<sup>16</sup> He aquí dos citas que me parecen muy significativas: “La esclavitud era estrictamente necesaria para amar” (137). “Un solo minuto vivido enredada en el abrazo de Enzo, en la ternura de su piel, en el calor de sus besos, bastaba para dar sentido a una vida entera. Porque a partir de entonces Sara iba a vivir con el rescoldo de esa hoguera ardiendo a fuego lento en su corazón, los años que le quedaran por delante. Estaba testarudamente determinada a ello [...]. ¿Quién pretende amar y que no duela?, se rebelaba ella. ¿Quién pretende que el camino hacia el interior del alma sea un cruce de placer, el disfrute de una rosa sin espinas?” (157).

locos están dispuestos a afrontar sin querer morir por el camino” (311), sufre una agresión física en que por poco pierde la vida. Una vez ingresada en el hospital, Enzo viene a visitarla y deja entrever la posibilidad de una relación “normal”, es decir no virtual. En resumidas cuentas: para merecer la atención de Enzo, Sara ha tenido que estar a punto de perder la razón y la vida (eso es el verdadero “arte de perder”) y es una vez vulnerada cuando Enzo la desea (“¿Sabes? Ya la deseo, la deseo”, 340). De nuevo, vemos como esta novela refuerza el tópico del masoquismo femenino y los estereotipos de género: una mujer amable es una mujer vulnerable, incluso vulnerada. Es cierto que quien cuida al otro aquí es el hombre y no la mujer, pero, siguiendo la categorización de Macé (2006), vemos que Enzo no constituye un antiestereotipo, sino un simple contraestereotipo cuya función no es derribar el estereotipo sino reforzarlo aunque de manera indirecta. Quien tiene el poder es claramente el personaje masculino.

La novela siguiente de Beccaria, *Mientras no digas te quiero*, no ofrece mayor sorpresa al respecto. Con el pretexto de una terapia de grupo centrada en los problemas de pareja, la novela analiza diferentes (arque)tipos de mujeres: la seductora, la romántica, la soltera, la sumisa, la rebelde, etc., asumiendo que son ellas las responsables del disfuncionamiento. Al final de la novela, cada una de las mujeres ha logrado borrar los aspectos más sobresalientes de su tipo, encarando una versión homogeneizada de “lo femenino”, basada en la idea de que la mujer tiene que adaptarse a su pareja. Es interesante subrayar cómo la soltera es uno de los personajes más caricaturescos: estamos hablando de una *successful woman* de nuevo, aparentemente independiente, autónoma, libre, etc. pero en realidad muy sola. El trabajo de la terapeuta va a consistir en hacerle entender que la afirmación de su independencia/identidad es patológica y disimula, en realidad, una profunda angustia existencial frente a la soledad, simbolizada por la soltería. *In fine*, ninguna de estas mujeres puede afirmar su identidad fuera de una relación de pareja (se sobreentiende heterosexual). Pero lo “peor” del relato no es esto. A lo largo de la novela, el lector se entera de que la terapeuta tampoco logra tener una relación de pareja feliz: mujer independiente que no asume su independencia, rechaza cualquier oportunidad de relacionarse con un hombre. En el desenlace, tras el éxito de la terapia de grupo, y como recompensa por el trabajo hecho, acepta la invitación a cenar de un hombre que la corteja desde hace años, imponiéndole una condición: que no le diga “te quiero” (recuérdese el título). De nuevo, vemos como el personaje femenino se ve constantemente maltratado: una mujer por muy independiente que sea es incompleta si es soltera y, de nuevo, es masoquista.<sup>17</sup> De hecho, se puede señalar que Beccaria no

<sup>17</sup> Como se puede leer en un artículo de Shelley Budgeon (2011: 279-292) dedicado a la tercera ola de feminismo, la categoría de la *successful woman* establecida a principios del s. XXI es una de las más complejas de problematizar, ya que se enfrenta a una serie de contradicciones que dificultan su total emancipación: “Because ‘girls’ as a category are positioned as a new social and economic force in ways that have previously been the reserve of boys’ (Gonick 2006: 17) successful femininity now involves living a tension between exercising the traditional feminine mode of relationality and the exhibition of individualized agency previously associated with masculinity (Gonick 2004: 191). This tension places demands on Young women which are difficult to resolve within current social arrangements” (285).

recurre a la narración autodiegética en ninguna de sus dos novelas; si la focalización es a menudo interna, la voz cantante la lleva un narrador extradiegético.

Así, bajo el barniz (¿el cuero?) de la novedad BDSM (o de la independencia), se perciben los esquemas característicos de la novela sentimental tradicional y el mismo androcentrismo: el sexo es el envoltorio de una intriga sentimental basada en la promesa de un amor absoluto, exclusivo y eterno que encierra la mujer en una relación de dependencia hacia el hombre, como en las novelas del siglo XIX, de las que afirma Ángeles Carmona González: "Solo resta añadir que esta concepción del amor es propia de una ideología conservadora que trata por todos los medios de impedir que la mujer mejore su situación" (2002: 52). No se trata de poner en tela de juicio la interpretación que Illouz hace del sadomasoquismo en *Cincuenta sombras de Grey* pero de matizarla porque no puede pasar desapercibido el hecho de que Anastacia, además de ser dominada sexualmente, aunque con su "consentimiento", lo es también laboral, social, económicamente, al ser la empleada y Grey su jefe.<sup>18</sup> Globalmente, lo que sobresale en estas novelas es el mantenimiento de un sistema patriarcal en que domina absolutamente el hombre dejándole creer a la mujer que comparte el poder –sexual– con ella. De hecho, Illouz denuncia la sistematización del recurso a la vía sexual para promover la emancipación femenina (110) y la consiguiente y problemática sexualización de la identidad(es) femenina(s). ¿No merece la pena defender otras formas de emancipación? ¿Es que hemos llegado a una perfecta igualdad de género en el ámbito laboral, educativo o doméstico como para concentrarnos ahora exclusivamente en la sexualidad?

Por último, *El primer caso de Cate Maynes* es una novela policial de corte lésbico cuya protagonista es una mujer "con el corazón roto", como se puede leer en la contraportada del libro, es decir una novela policiaca sentimental. Se retoman los tópicos del género negro adaptándolos a una pareja femenina: la protagonista es una detective privada que ya no cree en el amor ("con el corazón roto") y la mujer que le permite superar su trauma afectivo es un personaje a mitad de camino entre la puta generosa y la mujer fatal. Cate Maynes acata, pues, todos los estereotipos del detective de la novela negra (adicción al alcohol, al sexo, violencia, soltería, etc.). Por lo demás, el esquema de la trama es exactamente el descrito por Eva Illouz a propósito de las novelas sentimentales heterosexuales: unas cuantas escenas de sexo que envuelven una historia de amor que promete ser apasionada, exclusiva y eterna. La novela se cierra sobre una imagen muy tópica de Cate y Micaela bailando, siendo el baile la metáfora de la relación amorosa.<sup>19</sup> Destaca en este final la fragilidad de Micaela (vulnerable e insegura),

---

<sup>18</sup> Sin hablar del hecho de que el uso de *sextoys* BDSM promueve la mercantilización del cuerpo, en especial del cuerpo de la mujer.

<sup>19</sup> "Entre mis brazos solo había una mujer vulnerable e insegura. Le sonreí con confianza y me acerqué a su boca. Ella no se apartó ni cerró los ojos cuando posé mis labios sobre los suyos. La besé con delicadeza, como si temiera que pudiera romperse, con un ritmo sosegado y lento, dándonos tiempo a que el miedo y la incertidumbre nos dieran una oportunidad. Cuando detuve el beso, ella lo reinició. Supe entonces que todo, fuera de ese beso, de esas cuatro paredes y de la tregua concedida, sería terriblemente complicado. Pero estaba dispuesta a intentarlo y supe, cuando ella terminó el beso y me miró, que ella estaba igual de dispuesta. Rogué para que ninguna de nosotras se arrepintiera nunca de empezar ese baile" (pos. 2544-2545, edición Kindle).

siendo Cate la mujer que desempeña el papel "del hombre" en la pareja ("Le sonreí con confianza", "La besé con delicadeza"). Aunque la autora concede a la pareja homosexual un final "complicado", este no deja de ser feliz: inicio del beso por Cate, reinicio por Micaela, repetición de "supe" y transición de la certidumbre a la esperanza ("rogué"). Lo que espera Cate es que la relación con Micaela no cese nunca. La relación lésbica parece encajar, pues, en el esquema de la relación heterosexual plasmado por la narrativa sentimental más tradicional. Se podría considerar entonces que *El primer caso de Cate Maynes* se dirige a mujeres que se sienten atraídas sexualmente por otras mujeres, pero cuyas lecturas no reflejan los combates de la minoría LGBTQ (Lepage 2015). Sin embargo, como han mostrado las feministas norteamericanas, acatar los estereotipos del género (literario: policiaco y sentimental) es una manera de normalizar la relación lésbica y, más ampliamente, de legitimar la comunidad lesbiana:

The requirements of the genre, of course, call for the successful resolution of the crime, but for lesbian readers, often the more vital resolution is the success of the lesbian in engaging the triumphing over people and institutions that would deny her existence. These are the outcomes that underscore the appeal of this literature for its particular audience. (Betz 2006: 12)

De ahí que las mismas palabras, los mismos estereotipos, puedan enunciar significados opuestos.

En las cuatro novelas, se propugna, pues, la búsqueda y el hallazgo del "gran amor", bajo el pretexto de una emancipación de la mujer por la sexualidad en tres de ellas: el famoso sexo *hardcore* que sirve de envoltorio para el bombón con sabor a fresa de Illouz.<sup>20</sup> Quisiera insistir en otro aspecto común a las cuatro novelas, aunque con sentido distinto otra vez en *El primer caso de Cate Maynes*: el sufrimiento psíquico y físico de las protagonistas. Ya se ha hablado del tópico del masoquismo femenino. En el caso de las novelas comentadas, este sufrimiento es exacerbado: se trata de una violencia psíquica (el acoso que sufren Sara y Samara alcanza niveles insuperables) y física; la protagonista de *El arte de perder* es víctima de una agresión que pone en peligro su vida, en cuanto a *De rodillas*, no es necesario insistir en la violencia de que son víctimas la protagonista y sus amigas. Se puede volver a formular la hipótesis de un sufrimiento "necesario" para lograr el "gran amor" conforme con la visión estereotipada de la psique femenina. Se puede agregar que tal interpretación se adecúa con cierta tradición literaria española. Hace unos años, la hispanista norteamericana Eva Legido Quigley (1999, 2007) señalaba lo que denomina el "tanatismo" de varias novelas escritas por mujeres y galardonadas por el premio La sonrisa vertical, es decir

<sup>20</sup> "... es reductor presentar *Cincuenta sombras de Grey* como un 'porno para madres de familias' —a no ser que se considere ingenuamente que la historia de amor puesta en escena en la novela no sería sino un pretexto, destinado a servir de envoltorio de color rosa como el sentimiento a las escenas de sexo. En realidad, sucede exactamente al revés: el sexo es el envoltorio en que se disimula la historia de amor" (Illouz 2013: 74; la traducción es mía). Sin hablar del hecho de que la protagonista de *Cincuenta sombras de Grey* es virgen, un aspecto que había desaparecido en la novela rosa del s. xix (Sarlo 2012: 72-73).

su profunda morbosidad, su carácter fascista y machista. Si la demostración de la estudiosa norteamericana no convence del todo, en cambio queda claro que una novela como *Las edades de Lulú* (1989) ya no puede ser considerada como simbólica de una emancipación femenina lograda por la fuerte dosis de violencia psíquica y física que se ejerce sobre la protagonista. En este sentido, esta novela se enmarca en una tradición literaria misógina muy antigua en España, que se remonta a los "primeros estadios de la literatura medieval" (Souviron López 2001) y se prolonga hasta hoy (Segura Graíño 2001; Redondo Goicoechea 2009). En particular, a partir del análisis de varias obras de Rosa Montero y Clara Janés, Nadia Mékouar-Hertzberg (2016a) ha mostrado cómo son pocas las escritoras que denunciaron después del 75 la violencia contra las mujeres como manifestación de un rechazo de lo femenino particularmente fuerte en la cultura española debido a la impronta del franquismo y, antes, del catolicismo, pero característico de la humanidad según la socióloga francesa Françoise Héritier (2002). En este sentido, se puede formular la hipótesis de que la violencia psíquica y física infligida a las protagonistas de las novelas estudiadas es una característica propia de la narrativa sentimental pornoerótica española,<sup>21</sup> reflejo de una tradición literaria misógina en un país cuyo sistema patriarcal no ha sido desmantelado todavía, como lo recuerda cotidiana y trágicamente la violencia de género pese a ser denunciada desde hace varias décadas.

Por su lado, en el caso de la novela de García, al ser detective privada, Cate Maynes sufre varias agresiones a causa de la investigación que lleva a cabo y, del mismo modo, es después de una serie de pruebas psíquicas y físicas cuando por fin puede empezar la relación entre las dos mujeres. Pero en este caso, como afirma Phyllis Betz, la violencia sirve para afirmar una identidad lésbica y de nuevo se ve que los mismos fenómenos tienen sentidos opuestos según conciernen la representación de la heterosexualidad o la homosexualidad:

Inhabiting the margins grants the lesbian detective the freedom to take on the habits of violence without losing its privileges. Being labeled as deviant, the lesbian can safely determine the ways in which violence will play out in her investigation. Her unnatural sexuality allows her the ability to maneuver between gendered behaviors and expectations without having to answer for that movement. Since she's not a real woman anyway, society can accept that the lesbian will be outrageous and do whatever it takes to solve her case. (Betz 2006: 118)

A la luz de este breve análisis, se ve como la narrativa sentimental pornoerótica española, en su forma peculiar de resolver el "problema amoroso", promueve una emancipación *light* o incluso de fachada, a la diferencia –aunque discutible– del *soft-porn* BDSM anglosajón analizado por Eva Illouz. La supuesta liberación sexual contenida en la dimensión pornoerótica no permite avanzar en el terreno de la igualdad de género, hasta se puede considerar que contribuye a reforzar los estereotipos de género y la dominación masculina, al contrario de lo que ocurre con la literatura lésbica que debe pasar por estos mismos es-

---

<sup>21</sup> Soy consciente de que habría que ampliar el corpus para poder afirmarlo. Es solo una hipótesis.

tereotipos para poder legitimarse como tal. En el peor de los casos, se justifica el sistema patriarcal hasta los extremos del maltrato y la violación, asumiendo una tendencia “natural” de la mujer al masoquismo como ya era el caso en las novelas del siglo XIX. Por lo tanto, la versión española del subgénero parece inscribirse en una tradición misógina que no se ha desconstruido todavía; se puede considerar pues que las novelas sentimentales actuales constituyen una regresión con respecto a cierta producción del postfranquismo (la narrativa de Rosa Montero es un buen ejemplo de ello) que denunciaba la violencia ejercida contra las mujeres, real y simbólica.

#### OBRAS CITADAS

- Acín, Ramón (2009): “Narrativa y entretenimiento: el fenómeno del best-sellerismo”. En Virgilio Tortosa (ed.): *Mercado y consumo de ideas*. Madrid, Biblioteca nueva / Universidad de Alicante / Instituto alicantino de cultura Juan Gil Albert, pp. 145-170.
- Amorós, Andrés (1968): *Sociología de una novela rosa*. Madrid, Taurus.
- Andreu, Alicia G. (2010): *La construcción editorial de Corín Tellado*. Vigo, Academia del Hispanismo.
- Beccaria, Lola (2010): *El arte de perder*. Barcelona, Planeta.
- (2014): *Mientras no digas te quiero*. Barcelona, Planeta.
- Besse, Graciete, y Mekouar-Hertzberg, Nadia (eds.) (2004): *Femme et écriture dans la péninsule ibérique*. París, L’Harmattan.
- Betz, Phyllis M. (2006): *Lesbian Detective Fiction*. Jefferson/Londres, Mc Farland & Company.
- Burgeon, Shelley (2011): “The Contradictions of Successful Femininity: Third-Wave Feminism, Postfeminism and ‘New Femininities’”. En Rosalind Gill y Christina Scharff (eds.): *New Femininities: Postfeminism, Neoliberalism and Subjectivity*. Nueva York, Palgrave MacMillan, pp. 279-292.
- Carmona González, Ángeles (1990): *La mujer en la novela por entregas en el siglo XIX*. San Fernando, Caja San Fernando.
- (2002): *Corín Tellado: el erotismo rosa*. Madrid, Espasa Calpe.
- Etxebarria, Lucía (ed.) (2008): *Lo que los hombres no saben... El sexo contado por las mujeres*. Madrid, Ediciones Martínez Roca.
- Daumas, Maurice, y Mékouar-Hertzberg, Nadia (2016a): *La misogynie: des vestiges du passé au combat d’aujourd’hui*. Pau, PUPPA.
- (2016b): *La misogynie: enjeux culturels et politiques*. Pau, PUPPA.
- García, Clara Asunción (2011): *El primer caso de Cate Maynes*. Barcelona, Egales ediciones (edición Kindle).
- Gill, Rosalind, y Scharff, Christina (2011): *New Femininities: Postfeminism, Neoliberalism and Subjectivity*. Nueva York, Palgrave MacMillan.
- González García, María Teresa (1998): *Corín Tellado: medio siglo de novela de amor, 1946-1996*. Oviedo, Pentalfa Ediciones.
- González Lejarraga, Antonio (2011): *La novela rosa*. Madrid, CSIC.

- Gubern, Román (2005): *La imagen pornográfica y otras perversiones ópticas* [1985]. Barcelona, Anagrama.
- Héritier, Françoise (2002): *Masculin/féminin II*. París, Odile Jacob.
- Herman, Dianne (1994): "The Rape Culture". En Jo Freeman (ed.): *Women: A Feminist Perspective*. Nueva York, McGraw Hill, pp. 45-52
- Illouz, Eva (2013): *Hard-Core Romance. Fifty Shades of Grey. Best-sellers and society*. París, Seuil.
- James, E. L. (2012): *Cincuenta sombras de Grey*. Barcelona, Grijalbo.
- Legido Quigley, Eva (1999): *¿Que viva Eros? De la subversión postfranquista al thanatismo posmoderno en la narrativa erótica de escritoras españolas contemporáneas*. Madrid, Talasa.
- (2007): "Intransiciones eróticas españolas: lo irracional en el discurso sexual de la dictadura a la posmodernidad". En Adrienne L. Martín y José Ignacio Díez (eds.): *Venus venerada II. Literatura erótica y modernidad en España*. Madrid, Editorial Complutense, pp. 195-209.
- Lepage, Caroline (2015): "*Hypersexualisation* discursive et *vaginalisation* du discours chez Isabel Franc", *Ambigua, Revista de Investigaciones sobre Género y Estudios Culturales*, n.º 2, pp. 161-180.
- Llopis Navarro, María (2010): *El posporno era eso*. Barcelona, Melusina.
- Macé, Eric (2006): *La société et son double: une journée ordinaire de télévision française*. París, Armand Colin.
- Marcos, Ana (2015): "Cuando el sexo mueve el mundo (editorial)", *El País*, 17 de mayo, accesible en <[http://cultura.elpais.com/cultura/2013/05/17/actualidad/1368819470\\_357973.html](http://cultura.elpais.com/cultura/2013/05/17/actualidad/1368819470_357973.html)> [última consulta: 20.8.2015].
- Navajas, Gonzalo (2001): "Fiction et érotisme. La nouvelle place du corps dans la fiction espagnole actuelle". Trad. Annie Bussière-Perrin. En A. Bussière-Perrin (coord.): *Le roman espagnol actuel. Pratique d'écriture*, tomo II. Montpellier, Éditions du CERS, pp. 137-147.
- Pertusa Seva, Inmaculada (2005): *La salida del armario*. Gijón, Libros del Pexe.
- Radway, Janice A. (1991): *Reading the Romance. Women, Patriarchy, and Popular Literature*. Chapel Hill / Londres, The University of North Carolina Press.
- Ramos, Malenka (2014): *De rodillas*. Barcelona, Esencia.
- Redondo Goicoechea, Alicia (2009): *Mujeres y narrativa: otra historia de la literatura española*. Madrid, Siglo XXI.
- Sarlo, Beatriz (2012): *Signos de la pasión*. Buenos Aires, Editorial Biblos.
- Segura Graíño, Cristina (coord.) (2001): *Feminismo y misoginia en la literatura española. Fuentes literarias para la Historia de las Mujeres*. Madrid, Narcea.
- Souviron López Begoña (2001): *Retórica de la misoginia y el antisemitismo en la ficción medieval*. Málaga, Universidad de Málaga.



## SEXTING, GEMELARIDAD DE LA IMAGEN Y DENSIDAD CARNAL EN *SUBSUELO* DE MARCELO LUJÁN

SEXTING, IMAGE GEMELARITY AND CARNAL DENSITY  
IN MARCELO LUJÁN'S *SUBSUELO*

BLANCA RIESTRA  
CESUGA (Centro de estudios universitarios de Galicia)-USJ  
Blancariestra@hotmail.com

RESUMEN: La novela *Subsuelo* de Marcelo Luján (2015) representa nuevas prácticas y actitudes influidas por la pornografía audiovisual, que a su vez se traducirán en una suerte de pornografía literaria. Además, refleja a un tiempo la transformación de los usos sociales relacionados con la sexualidad, y los conflictos que estas transformaciones plantean, entre ellas la indisoluble relación entre sexo y pantalla, que pasa por la adicción a la imagen de las más jóvenes generaciones. En nuestro artículo desarrollaremos conceptos como *sexting*, gemelaridad de la imagen y densidad carnal, que nos permitirán comprender mejor los nuevos modos de producción y consumición de grabaciones pornográficas que están alterando las características del género, cada vez más presente y disponible.

PALABRAS CLAVE: novela pornográfica; *sexting*; gemelaridad de la imagen; densidad carnal; Marcelo Luján

ABSTRACT: *Subsuelo*, novel by Marcelo Luján (2015), reflects on new practices and attitudes influenced by audiovisual pornography that translate on a sort of literary pornography. Also, it shows the transformation of social uses related to sexuality and the conflicts those changes bring on, such as the tight relationship between sex and screen, and the addiction to image of youngest generations. In our paper we will develop concepts such as sexting, image gemelarity and carnal density which will help us to understand better the new ways of production and consume of pornography.

KEYWORDS: Pornographic Novel; Sexting; Image Gemelarity; Carnal Density; Marcelo Luján



Mostrar lo obsceno, aquello que no puede ser mostrado: esa sería una rápida definición de lo pornográfico, que –como Linda Williams afirma en su clásico *Porn Studies*– pasa a ser en los últimos tiempos *on scene*, en vez de *obscene*. La pornografía consistiría en el gesto por el cual “a culture brings on to its public arena the very organs, bodies, and pleasures that have heretofore been designated ob/scene an kept literally off scene” (Williams 2004: pos. 596).

Si bien no creemos que el mundo esté sujeto a una pornografización, sí nos parece que lo pornográfico está cada vez más presente y es más accesible. La posmodernidad, que conlleva hibridación, porosidad y contagio entre géneros –pero también el imperativo comercial que ha provocado que las escenas sexuales detalladas sean una baza buscada por el mundo editorial después de éxitos como *50 Shades of Grey* (E.L. James, 2011)– hace que lo pornográfico deje sus huellas en productos que pasan a adoptar sus códigos: en la publicidad o en los vídeos musicales, en las películas románticas, en los usos sexuales cotidianos,<sup>1</sup> y también en literatura.

Lo pornográfico parece haberse convertido, así, en un elemento más del infinito número de posibilidades expresivas con que cuenta el narrador. Al adoptar códigos pornográficos, la novela refleja a un tiempo la transformación de los usos sociales relacionados con la sexualidad, y los conflictos que estas transformaciones plantean, entre ellas la indisoluble relación entre sexo y pantalla, que pasa por la adicción a la imagen de las más jóvenes generaciones. En este sentido, una novela de Marcelo Luján, *Subsuelo* (Premio Dashiell Hammet 2016, entre otros), nos parece paradigmática, pues representa nuevas prácticas y actitudes influidas por la pornografía audiovisual, que a su vez se traducirán en una suerte de pornografía literaria.

Se trata de la tercera novela del autor argentino, radicado en España desde 2001, tras *La mala espera* (Premio Ciudad de Getafe de Novela Negra 2009) y *Moravia*; tres textos que, más que novelas negras, son “inesperadas crónicas negras en un espacio fantasmal que consigue aterrarnos” (Calabuig 2012: s.p.). Todas ellas recrean mundos oscuros y situaciones claustrofóbicas, haciendo especial hincapié en el pasado como algo oculto que siempre regresa, pero –hasta *Subsuelo*– ninguna de ellas hacía de la sexualidad su centro. Y eso a pesar de que el género negro ha sido siempre propicio al erotismo, presente, aunque tamizado en sus primeros tiempos, a través de la relación entre el detective y *la femme fatale*, y en los últimos tiempos más explícito y sombrío. En el caso del texto que nos ocupa, el sexo grabado y luego narrado, o narrado a la vez que grabado, se convierte en insistente presencia, y con ello en figuración de la violencia oculta, pero latente, que hace avanzar la trama.

## 1. GEMELARIDAD Y SECRETO

Esta crónica negra carece de trama policial, de detective al uso y no parece que cuente con un crimen que resolver a la vista. En todo caso, *Subsuelo* sería un

---

<sup>1</sup> Huellas de la pornografía pueden buscarse por ejemplo en la popularización de la depilación integral, en la normalización de la felación, e incluso en un determinado orden en las posiciones, que parece haber variado con el tiempo (Muñiz 2011).

thriller psicológico –“una tortura psicológica”, dice el texto de contraportada–, donde impera el suspense –dosificado sabiamente por un narrador en tercera persona multiperspectivista– que constituye el motor principal de una narración presidida por la simetría.

Dos familias, reunidas en una casa con jardín en las afueras de Madrid, se disponen a cenar. Uno de los padres enviará a su hijo adolescente Alberto en compañía de los gemelos (Eva y Fabián) a buscar hielo a la gasolinera, con tan mala suerte que la excursión resulta en accidente y Alberto, el copiloto, muere. En medio del horror, la madre (Mabel) ayuda a cambiar al muerto de sitio y colocarlo en el asiento del conductor, para exculpar a su hija que iba conduciendo sin carnet. Dos años después, la relación entre Eva y Fabián ha degenerado en un vínculo sexual basado en el abuso y el chantaje. Un día de verano, la madre del chico fallecido decide volver a La Parcela a visitar a su amiga, acompañada por su hijo mayor, Ramón, que en el último año ha empezado a salir a escondidas con Eva. Eva planea con Ramón el asesinato de su hermano, pero Fabián ganará, como siempre, y se llevará a su hermana en su camino hacia la muerte.

El texto se construye así a dos bandas: dos familias, con dos hijos cada una. Los dos chicos invitados se enamorarán sucesivamente de la gemela y serán castigados por ello. Dos mellizos, Eva y Fabián. Podríamos, por otra parte, considerar que Eva es reproducción de su madre Mabel, o, al menos, la heredera de su belleza –se parecen como dos gotas de agua– y de su mala suerte. Tampoco es casual que pasen dos años entre los dos veranos en que discurre la diégesis. Es posible rastrear esa gemelaridad insistente por todo el texto, los juegos de dualidades crean parejas temáticas que hilarán toda la narración: el día y la noche, lo visible y lo oculto, el presente y el pasado, lo real y su simulacro, el sexo y la tecnología.

De hecho, la entraña del texto no es otra que esta: bajo la apariencia lisa de normalidad, asoma lo oculto, lo subterráneo, lo podrido, representado por toda una serie de animales repugnantes. Sapos, hormigas, cucarachas, babosas. *Subsuelo* nos trae resonancias de la expresión latina –*sub rosa*– que evocaba la confidencialidad, el secreto. Pero, ya se sabe: bajo la rosa, asoma la víbora. Y ¿cuáles son los secretos que se ocultan? Primero está el pasado de Mabel: sus dieciocho años, y el episodio brutal de la represión argentina, cuando perdió a su pareja y al bebé que esperaba, antes de rehacer su vida en España, y que regresa, con frecuencia, para infectar el presente. Porque “el recuerdo, como el olor, asalta, incluso cuando no es convocado” (Sarlo 2005: 9). El segundo secreto, también relacionado con Mabel, tiene que ver con su pasado más cercano, con el impulso que la lleva a hacer algo delictivo para salvar a su hija de la cárcel. El tercero sería la relación sexual perversa que une, a partir de aquel accidente, a los gemelos. Existe una relación de causalidad entre los tres secretos: Mabel intenta salvar a su hija porque ya perdió a otra hija que estaba esperando hace veinte años y quizás no se siente capaz de repetir la experiencia. Fabián puede chantajear a su gemela porque vio y grabó lo que hizo su madre y la amenaza con contarle todo.

## 2. SEXTING Y OTRAS PRÁCTICAS ADOLESCENTES

Otros pares de gemelos irrumpirán en la novela y se revelarán asesinos: los móviles e Internet, *Whatsapp* y la grabación de relaciones sexuales. El advenimiento de la desgracia viene provocado en *Subsuelo* por la aparición de imágenes de sexo entre el grupo de adolescentes. Esas grabaciones desvelarán una sexualidad basada en el abuso del otro, en el chantaje y la sumisión. Una vez grabadas y en manos de otro, el sexo, de voluntario, pasa a convertirse en moneda de cambio, de sevicia. De uso habitual entre los jóvenes, el *sexting*, la grabación y la difusión de imágenes sexuales privadas, construye en el texto un puente que comunica lo cotidiano con lo delictivo. Estamos aquí ya en pleno universo 3.0. El depósito de imágenes pornográficas que antes permanecían relegadas a ambientes minoritarios, clandestinos, constituyendo en general puestas en escena orquestadas y remuneradas, han pasado a hibridar todo nuestro imaginario, a estar disponibles. Asoman desde cualquier lugar y entran en nuestra cotidianidad. Además, la proliferación de terminales conectados ha puesto todo ese imaginario fantasmal a disposición de los más jóvenes. Los adolescentes del siglo XXI realizan su iniciación sexual y amorosa a través de las redes y se convierten no solo en consumidores y productores de contenidos pornográficos desde muy pronto, sino en prosumidores, también de pornografía.

Los bisoños productores de nuevos contenidos en *Subsuelo* tratarán de imitar a sus modelos: sí, carecen de iluminación especializada, de grandes estudios, y aunque en muchos casos sus prácticas sexuales serán convencionales –felaciones, relaciones vaginales, anales, en algún caso–, no vacilarán en añadir picante a esas imágenes mediante el robo, la extorsión, la amenaza. Se instalarán así unas relaciones de poder basadas en una escenografía sexual tradicional, en la que los hombres son los verdugos y Eva, la única chica, situada en el centro de la acción, es la víctima que no puede ser salvada y que conduce a la muerte a aquellos que tratan de recuperarla de la ciénaga.

Así, justo antes de la excursión a la gasolinera, mientras mojan sus pies en la piscina, el chico mayor enseñará orgulloso al pequeño la grabación de una felación que le hizo su exnovia, no sin antes esperar que la hermana de su interlocutor se aleje del grupo. Fabián, el más joven y posiblemente inexperto, no se siente escandalizado, sino picado, celoso. Se entabla entonces una “disputa de machos” que culmina con una bravuconada de Fabián, que quiere que comparen sus “pollas”: “Yo la tengo más grande”. Si creemos encontrarnos ante una escena en la que Alberto habría pervertido a quien es apenas un adolescente, el texto ofrecerá pronto uno de esos vuelcos que convierte la novela en un mecanismo perturbador: el niño revelará sus inusitadas dotes para el mal convirtiéndose en un maestro de lo perverso. Ya cuando Alberto alardeaba ante él de sus grabaciones eróticas *amateurs*, Fabián le respondía explicándole cómo torturaba y mataba sádicamente a los sapos:

Me he cargado catorce sapos desde que llegamos [...]. ¿Quieres saber cómo me los he cargado? [...]. A unos los he colgado vivos, de una pata. Y me he quedado ahí, viéndolos morir. Después de un rato les sale una cosa por la boca. Una cosa

blanca que no gotea, que sale como un hilo, baja hasta tocar el suelo. (Luján 2015: pos. 223)

Por supuesto, Fabián derrota a Alberto en la batalla verbal. Frente al sexo, la violencia arrasa por goleada. Frente al sexo siempre puede la muerte: "Intentan escapar los muy cabrones. Y yo les digo, mientras intentan hacer fuerza con las patas..., me acerco a su mierda de cara y les susurro: tienes un puto tiesto de cuarenta kilos encima, ¿adónde cojones quieres ir?" (pos. 252)

Tras la muerte de Alberto, Fabián concluye la conquista de su propia hermana, que el otro había dejado inconclusa, y se convierte él mismo en realizador de vídeos cada vez más subidos de tono. También grabará la muerte de Alberto. Se unen así, una vez más, Eros y Tánatos, las dos pulsiones hermanas, que han estado unidas desde el principio de los tiempos. Si en muchos vídeos de Youporn, los participantes en las orgías se separan alegremente tras sus escarceos, no ocurre lo mismo en ciertos clásicos del cine o la literatura, como *El imperio de los sentidos* (Oshima, 1976), donde "les scènes s'étirent de plus en plus à mesure que le rituel amoureux se ralentit à la recherche de l'orgasme ultime. Jusqu'à ce que la toupie s'arrête et s'immobilise, jusqu'à la fin de la cérémonie, jusqu'à la mort" (Bonnaud 1994 : s.p.). También el sexo y la muerte se entrelazan estrechamente en *Saló o los 120 días de Gomorra* (Pasolini, 1975), adaptación del clásico de Sade, o en los textos eróticos de Apollinaire o de Bataille. Y es que, en todos estos casos, el sexo y la muerte son territorios limítrofes. Según Alonso Cassadó, Sade "le regaló al ser humano la consciencia de sí, el conocimiento de esa pulsión de muerte que no es más que el reverso de la moneda cuya cara es el impulso sexual" (2012: 49).

En *Subsuelo*, las primeras perturbaciones eróticas concebidas a orillas de la piscina vendrán seguidas de cerca por un accidente mortal. Fabián, que hasta entonces solo disfrutaba torturando animales, añadirá a esos placeres extorsiones sexuales y tentativas de asesinato. La muerte y el crimen perturban la diégesis desde el principio. Si no su presencia, su premonición.

### 3. GEMELARIDAD: SIMULACIÓN Y REALIDAD

La naturaleza del cine, del vídeo, de la literatura pornográfica está ligada a la *simulación*, a la *irrealidad*: el cine pornográfico es ficción, como declara Despen-tes. Exigirle que sea realista sería ridículo. Su función no es documentar hechos sexuales reales sino producir excitación en el espectador o en el lector: "On demande trop souvent au porno d'être l'image du réel. Comme si ça n'était plus du cinéma. On rapproche par exemple aux actrices de simuler le plaisir. Elles sont là pour ça, elles sont payées pour ça, elles ont appris à le faire" (2001: pos. 831)

Desde luego, gran parte de la excitación que se deriva de las puestas en escena sexuales en las grabaciones pornográficas proviene de determinadas coyunturas transgresivas (*gang bang*, sexo en lugares de trabajo, entre subordinados y jefes, entre médicos y enfermos, entre ancianos y adolescentes...) y otras que serían incluso delictivas en la vida real (incesto, violación, abuso de

menores). No hay más que explorar los tags que clasifican los vídeos en el portal *Youporn* según la transgresión que más apetezca al usuario: mujer dormida, mujer violada entre cuatro, padre e hijo, hermana y hermano, médico y paciente, vecina y vecino, policía y ladrón. Todo ello parece apuntar -esperemos- a que, como señaló Bataille (1987), la erotización de la infracción no hace más que confirmar el extremo respeto al orden establecido.<sup>2</sup>

Con una utilidad social indudable, de válvula de escape, "comme défoulement psychique pour équilibrer la différence de pression" (Despentés 2001: pos. 819), a menudo, el discurso pornográfico ha sido estigmatizado y acusado de provocar un aumento del número de violaciones, de la violencia intersexual en Ruanda o en Bosnia (Despentés 2001: pos. 799). Desde los años 70, las feministas americanas antiprostitución, encabezadas por Catharine MacKinnon, establecieron una relación causal directa entre la violencia contra la mujer y la pornografía: "For MacKinnon, pornography is sexual abuse, pure and simple" (Williams 2004: pos 770). Frente a este movimiento, las feministas prosexo señalaron que todo ello resultaba un tanto exagerado y sospechoso de servir a la defensa de determinados valores judeocristianos (el sexo heterosexual ligado a la procreación, dentro de la pareja), fuera de los cuales, todo es peligroso y condenable. Numerosas voces se han alzado en defensa de la libertad de expresión y de la libertad sexual porque los cuerpos son políticos y, como tales, son campo de batalla:

Si le X est attaqué, c'est [...] parce qu'il représente tout ce que l'ordre moral ne supporte pas: l'affirmation de la sexualité comme pur plaisir entre adultes consentants. Voilà pourquoi il faut en faire une question de principe quoi qu'on pense, qu'on aime ou qu'on n'aime pas. (Field 2002: s.p.)

Dicho esto, y volviendo a la relación entre sexo e imagen, es evidente que los nuevos tiempos hiperconectados y el nuevo papel del prosumidor han introducido cambios en los hábitos de producción y de consumo de pornografía, emborronando las fronteras entre realidad y simulacro. Como antaño, pero quizás ahora de manera más extendida, el aprendizaje sexual se hace a través de unas determinadas imágenes insistentes que reproducen unas situaciones constantes y unas prácticas determinadas. Es verdad que a veces la mujer proyecta la imagen de un sujeto activo, desinhibido y empoderado, como reclaman Despentés y las feministas pro-sexo, pero es innegable que muchas de las puestas en escena de los vídeos *amateurs* que circulan en los portales especializados hacen hincapié en su papel tradicional de ser inferior. Lo pornográfico, pues, seguiría transmitiendo una ideología y unos roles genéricos heteropatriarcales, anclados en la violencia, donde la mujer ocupa a menudo una posición subordinada:

La pornografía funciona como un mecanismo tramposo: creemos que buscamos la pornografía que nos da placer, pero en realidad la pornografía que miramos construye nuestros cuerpos y nuestros deseos. Por ello, es necesario

---

<sup>2</sup> "La transgression organisée forme avec l'interdit un ensemble que définit la vie sociale" (Bataille 1987: 68).

abrir el género pornográfico a una pluralidad de códigos, de miradas y de interpretaciones. (Preciado, citado en Muñiz 2013: s.p.)

A esta ideología oculta, y no tan oculta, pretenden responder los creadores de versiones porno alternativas como el porno feminista y el postporno, cuando proponen sexo filmado de otra manera. Si la novela de Marcelo Luján refleja nuevos usos y prácticas sexuales muy relacionadas con la imagen, las grabaciones, que serán esenciales en la trama, están muy alejadas de esas expresiones alternativas a las que acabamos de hacer referencia. Ellos y ella, Fabián, Alberto y Eva whatsapean, chatean; pero Fabián y Alberto además graban. Más tarde, Fabián se convertirá en usuario de portales pornográficos de Internet como por ejemplo *culosmuypetados.com* (pos. 2227). Es miembro de determinadas redes sociales y parece contar con un programa antirrastreo para poder navegar sin ser visto: "Conectado pero invisible en el Tuenti para que nadie le dijera nada, para ver sin ser visto el muro del Warning y de SudakitaLinda, una chavala del instituto que solía colgar fotos en tanga y con frases en clave garabateadas en torno a sus pechos" (pos. 2227).

Una de las características del discurso pornoerótico en este texto será, y lo veremos, su carácter indirecto y remediado. "Indirecto", porque, o se revive el sexo a través de recuerdos o es reconstruido por otro, sin ayuda de la vista, a través de sonidos escamoteados. "Remediado", porque se reviven las escenas mediante la contemplación en soporte digital y "de manera real", físicamente, mediante el tacto: la imagen entonces se "carnaliza", se actualiza en la carne de su espectador. Podríamos, de hecho, utilizar este carácter de remediación como elemento que define claramente las diferentes relaciones sexuales y sentimentales que se establecen en la novela.

De ese modo distinguimos, por un lado, un sexo amoroso, no grabado, que es el que une a Ramón y a Eva. Aparece tamizado o por el recuerdo o por la fantasía. En el primer encuentro entre ambos, narrado en pasado, lo que añade aún más distancia, se nos evitan datos genitales, solo se describe algo de los prolegómenos: "Y después fue arrastrando los labios hacia abajo, hasta llegar al pezón, hasta cubrirlo y mojarlo y también morderlo. En aquel primer encuentro él no lo sabía, pero Eva siente una extrema debilidad en esa zona de su cuerpo. Volvieron a besarse y a revolverse. Y volvieron a hacer el amor" (pos. 1991). Notemos que aparte del distanciamiento que aporta el filtro temporal, el lenguaje es contenido, poco preciso, y no se nombra la penetración más que de manera elusiva: "hacer el amor". El lenguaje soez se reserva para las fantasías de la pareja: para las palabras de Eva imaginadas por Ramón y narradas en condicional simple: "Me empotras, diría ella. Y él no diría nada. O sí, diría Cómo te mojas tanto. Y ella Tu puta culpa. Eso es lo que sucedería en casi cualquier otra circunstancia... (pos. 2061)"; o para evocar lo que el joven haría con Eva si estuviesen solos en el apartamento de Barrio Jardín:

... la pondría de cara a la pared, arriba los brazos, abiertas las manos, le quitaría de un solo movimiento la camiseta, la desabrocharía el pantalón corto, se lo bajaría hasta los tobillos, lo mismo haría con las bragas, tal vez intente sepa-

rarle las piernas y tal vez sujete, para ello, con su pie calzado, contra el suelo, ese pantalón y esas bragas, y entonces sí conseguiría separarle más las piernas. Daría un primer empujón, violento, sostenido. (Luján 2015: pos 2061)

El único momento en que un filtro –recuerdo, fantasía o recreación de los personajes, lenguaje elusivo del narrador– parece desaparecer es, más adelante, cuando Ramón viene de visita a casa de la familia de Eva, acompañando a su madre, y mientras los dos se encuentran en el jardín vigilados por Fabián y por su madre, Eva le dice crudamente: “–Quiero que me folles [...] –Mucho. Fuerte” (pos. 12061).

Frente a este discurso pornoerótico “clásico”, de pareja heterosexual normativa, narrado con cierta distancia y “filtrado”, aparece el discurso pornoerótico que se utiliza para describir el sexo “prohibido” que tiene lugar entre los dos hermanos, y que, de manera significativa, se encuentra muy contaminado por la tecnología. El espacio consagrado a describir estas relaciones es más extenso que en el caso anterior. Se dan más detalles y además se simultanean estas descripciones con otras escenas narradas en paralelo. También ahora el discurso pornográfico adopta estrategias de distanciamiento: solo hay, de hecho, un ejemplo en que el sexo incestuoso aparezca narrado en directo. Se hace con un lenguaje crudo, utilizando palabras pertenecientes a un registro coloquial e incluso vulgar: “Ven, enséñame el culo. [...] Más bájate más. Y enseguida escucharía. Ábrete. [...] Eva cumplía el pedido de su hermano utilizando ambas manos y prácticamente los diez dedos, inclinando el torso levemente hacia delante” (pos. 1270).

Aparte de este encuentro narrado de primera mano, las escenas entre los hermanos también vendrán filtradas a través de la memoria, o remediadas, a través de la referencia a imágenes grabadas. Así, por ejemplo, justo antes de la escena anterior, Eva recuerda la primera ocasión en que tuvo que hacerle una felación a su hermano: “Esa misma acidez en el fondo de la garganta, incluso cuando decides tragar nada y echar todo fuera incluso cuando te piden que tragues y te resistes a hacerlo y por fin lo echas todo fuera en el primer retrete o bidé que encuentres o en el primer lavabo...” (pos. 1250).

Pero el grueso de la relación sexual entre los dos hermanos se narra a través de la visualización de las imágenes grabadas por el propio Fabián, que las utiliza para masturbarse a la hora de la siesta. La narración da cuenta del interés del joven por visualizar la vagina y el ano de su hermana muy de cerca:

Ve dos de sus dedos tirando del blanco. El blanco es el color de unas bragas y todo los demás es pubis y algunos pelos y el comienzo apretado de una vagina. La siguiente foto es igual tal vez pero encuadrada aunque aparece su otra mano [...]. Fabián sigue observando la foto, el dedo, la línea, la piel clara y la menos clara y la piel rosa. Ahora solo fija la vista en el rosa que brilla como brillan todos los colores cuando están mojados. (Luján 2015: pos. 1464)

Este afán hiperrealista confirma las palabras de Baudry (1997) cuando dice “Un film pornographique offre des angles de vue [...]. Un voir particulier, puisqu’il



s'agit de voir ce qui dans la sexualité quotidienne est invisible et ce qui relève aussi bien d'une logique de l'invisible". Una imagen tan detallada, casi ginecológica, sería imposible en la vida real y ejemplifica el sesgo del porno contemporáneo, frente al porno tradicional. Solo la intervención de un dispositivo digital puede mostrar aquello que durante el acto sexual es invisible, haciéndolo visible y central, convirtiendo el grano de piel y la interioridad de los órganos sexuales en grandes protagonistas de la puesta en escena del porno.

En otros vídeos Fabián penetra a su hermana vaginal y luego analmente, aunque en ocasiones el narrador preferirá un lenguaje más elusivo. Así, por ejemplo, el pene de Fabián se denominará "eso" en varias ocasiones ("eso que tenía ahí metido tarda en salirse del todo"; "eso que ella tenía allí metido es lo que ahora [...] aprieta Fabián con su mano", "con solo frotar su mano por el contorno de eso [...] se le nubla la vista" (pos. 1464). También el acto de sodomización viene mencionado de manera esquiva: "Entonces su voz que dice: 'ven'. La mano orienta la trayectoria y el destino de esa misma punta que parece esconderse cuando ella vuelve lentamente y siempre de espaldas, el pelo suelto a acercarse: 'No, no. Por ahí no'" (pos. 1464).

Por contraste, ni Ramón ni Eva –la pareja normativa– piensan en grabar sus encuentros. Ramón, veinteañero y perteneciente a otra generación, ni siquiera tiene *smartphone*, hasta que Eva se lo exige: "–Esta semana me compraré un teléfono con internet. / –Ya estás tardando". Este será tan solo uno de los rasgos que lo definen en oposición con Fabián.<sup>3</sup> Su sexo pertenece al ámbito de lo diurno, no es violento, es sexo consentido y amoroso, no esconde oscuras vicisitudes ni posesiones destructivas. Las relaciones entre los hermanos están marcadas por la violencia y la humillación y son consecuencia de un chantaje. Fabián dejará bien patente que la protagonista de sus relaciones es la cámara de su móvil, que enfoca muy de cerca los genitales de su hermana y las penetraciones forzadas. Este sexo incestuoso es figuración del mal absoluto. El narrador se niega a desviar la mirada. Busca así provocar el horror, puesto que el horror es campo abonado para la delectación *hardcore*.

#### 4. LA DENSIDAD DE LA IMAGEN

Por alguna extraña razón, como dice Despentès, el ser humano se excita al ver a otros teniendo sexo: "Je n'en sais rien, moi, du pourquoi c'est à ce point excitant de voir d'autres gens baiser en se disant des saloperies. Le fait es que ça marche. Mécanique" (2001: pos. 836). En ese sentido, y puesto que el voyeurismo en vivo parece más complicado, la invención del cine porno ha de considerarse un hecho relevante en la historia de la realización sexual de los individuos, revela una necesidad del sujeto que ansía convertirse en objeto, una necesidad de filtraje, de convertirse en material secundario. El porno confirma que la excitación está en la mirada, por el poder inmersivo de la imagen.

<sup>3</sup> Parece ser tecnófobo y ama los animales puesto que es veterinario.

Ya hemos mencionado que, en la novela que nos ocupa, el sexo hace acto de presencia a través de la grabación amateur, *sexting* compartido y reutilizado con fines performativos. El texto insiste en lo perturbador de esta práctica, que cifra en, primeramente, la comprensión de que gran parte del placer sexual de las nuevas generaciones pasa por la grabación y el posterior visionado de sus escarceos, a ser posible en compañía. Parece que el sexo se ha emparejado gemelarmente con su propio simulacro hasta el punto de que el uno es inseparable del otro. Seguimos aquí con la estructuración binaria del texto, y también con los ecos extratextuales del mismo. La exhibición de estas imágenes privadas constituye un acto de violencia aparentemente habitual e incontrolable, si consideramos las noticias de los periódicos sobre la cuestión.

Alberto alardea de sus grabaciones. Su aprendiz, Fabián, reproducirá más adelante su comportamiento voyeurista, pero ejerciendo una violencia extrema, comportándose como un delincuente, con una concepción de la sexualidad enfermiza, que traspasa todos los límites. Da un paso más y confunde por completo lo real con su simulacro. El porno no es lo real. Todos lo sabemos. Fabián retiene cuáles son los elementos que convierten cualquier imagen sexual –incluso la más anodina– en verdadero porno: son la violencia y el tabú, que se inscriben aquí en las grabaciones de sus relaciones sexuales forzadas con su hermana: “Lo que él pidiera u ordenara y hasta obligara, ella lo hacía (pos. 765)”. Atesora, así, los vídeos en un disco duro conservado en un cajón del escritorio en su cuarto y los visiona repetidamente para su propio disfrute. También conserva allí las imágenes del accidente, aquellas que, suponemos, documentan el traslado del cadáver de Alberto al asiento del conductor con ayuda de la madre, Mabel. “Tú no te preocupes por nada. [...] Ya sabes de quien depende que esto no salga de aquí”. Están guardadas en el cajón “primero, con cerradura. Nadie ni sus padres ni mucho menos su hermana, ha visto ese cajón abierto en mucho tiempo” (pos. 71).

En el universo 3.0, igual que el turista no puede ver la torre Eiffel si no es a través de la pantalla de su móvil, el sexo no puede practicarse si no es para ser grabado. Estamos ante el imperio de la *extimidad* (Sibilia 2011), se trata del producto de un “narcisismo exacerbado”, de un “predominio del parecer sobre el ser”, de una manera de afirmar su propia existencia a través de la visibilidad. El individuo necesita ver su propia vida grabada para estar seguro de que existe, en un juego de reflejos. Además, si el sexo se aprende mediante la imagen grabada, si los modelos sexuales provienen del vídeo, el sexo real debe ser –forzosamente– objeto de grabación y ser devuelto, así, a ese océano virtual del simulacro de lo sexual del que proviene. El espectador de vídeos eróticos es al mismo tiempo sujeto que mira y objeto que es contemplado. El individuo se convierte en voyeur de sí mismo.

La novela de Luján parece ponerse de lado de quienes alertan sobre el efecto de contagio y distorsión de la pornografía, una vez desvanecidos los otros claros límites entre productores y consumidores. La presente confusión en la que nos sumirían el prosumo y la fácil difusión de pornografía amateur en la presente sociedad hiperconectada podrían desembocar en la confusión entre

el sexo y su simulacro con consecuencias perturbadoras para todos: "Alors que dans le passé on pouvait encore jouer sur la distance entre réalité et images, aujourd'hui la représentation forcenée des actes sexuels se substitue à la réalité, entraînant une véritable confusion entre réalité et représentation, vrai et vraisemblable" (Marzano 2003: 20).

Por otro lado, esta tendencia a la confusión entre productor y consumidor va a confluir con la evolución misma del cine porno que ha experimentado, en paralelo, grandes cambios en las últimas décadas. Como señala Marzano:

Dans la pornographie contemporaine, les images ne sont plus construites de la même façon. Elles visent à abolir toute distance entre les consommateurs et les produits. Elles cherchent à être "plus réelles que le réel", comme le dit Baudrillard, en montrant comment le sexe fonctionne et comment le corps est à l'intérieur. (Marzano 2003: 21)

En ese estado de cosas, los vídeos amateurs añaden un efecto de realidad, de cercanía que no estaba presente en el cine pornográfico tradicional. A través de las dificultades técnicas, de la menor perfección de los cuerpos y de la mayor torpeza de las situaciones, del convencimiento compartido por los espectadores de que los actores improvisados están embebidos en su propio movimiento, acercan el sexo filmado a su usuario. Hasta tal punto que se ha dicho que los *homevideo* no son pornografía (Tommy Lee *dixit*. Citado por Hillyer 2004: pos. 1513).

Zabett Patterson (2004: pos. 684) comentaba que la ciberpornografía, además, introduce una nueva forma de interacción que trata más de un encuentro con un dispositivo tecnológico erotizado que con otro cuerpo. En el caso que nos ocupa, Fabián tiene claramente una historia sexual a tres bandas, con su hermana y con su móvil. En ningún momento se relaciona con Eva si no es en presencia de su móvil, aunque sí se relacionará con su móvil o su ordenador en ausencia de Eva.

El joven se revela como un auténtico cineasta vocacional, y durante las grabaciones añade a otras consideraciones ciertas dudas técnicas que no parecen abandonarle, ni siquiera en momentos de exaltación de los sentidos. De hecho, se preocupa por el enfoque y por la luz en varias ocasiones (pos. 1293, pos. 1433). Sus movimientos no dejan de recordar la apretada técnica de grabación descrita por el cineasta John Love: "J'accompagne l'action, la caméra à la main. Maintenant tous les mouvements sont permis, je passe entre les jambes, puis je ressors, je m'approche du visage, et je retourne au sexe, et cela sans m'arrêter, jusqu'à l'éjaculation" (Deleu 2002: 96).

Desde luego, lo que está claro es que para Fabián el proceso de grabación de sus propios actos sexuales, así como la perspectiva de poder revivirlos y realizar a través de ellos la llamada "densidad carnal de la visión" (Crary 1998) participan de manera vital en la construcción del placer mismo del acto sexual.

Pero, además del voyeurismo evidente del personaje, podríamos leer, en su obsesión por la imagen y su repetición obsesiva, una búsqueda –quizás inconsciente, no asumida– de "un conocimiento no conocido inscrito en las imá-

genes” puesto que, como afirma Benjamin citado por Brea, “la cámara ve algo que nosotros no podemos ver, en principio, salvo por su mediación. Habría en lo óptico percepciones que se nos escapan (las más interesantes)” (cit. Brea 2007: s.p.). Fabián graba porque trata de vislumbrar algo que le resulta fugitivo y que no entiende: la existencia de los cuerpos, su funcionamiento orgánico, pero, sobre todo, la comprensión de su carácter fantasmal, mortal, fijándolo en el tiempo. Quizás trate de superar la imposibilidad “de no poder verlo todo”, o “de no poder saberlo todo en aquello que es visto” (Brea 2007: s.p.).

El sexo perverso de Fabián con su hermana parece resultarle excitante porque participa de una triple contradicción: no debe ser descubierto, pero lo descubre todo, debido a ese afán de ver todo lo que está dentro del cuerpo. Además, debe permanecer oculto y, al mismo tiempo, tiene más posibilidades de ser descubierto ahora que está grabado, pues ha sido así salvado de la desaparición. Es inevitable ver aquí huellas de aquel “deseo de durar”, “aquella promesa de duración” que evocaba Brea citando a Goethe y a Baudelaire frente al tiempo-instante, ligado a la temporalidad. La imagen retenida por Fabián ha sido inmortalizada y sobrevivirá a sus protagonistas.

Su sexo incestuoso puede ser visto en el momento mismo en que sucede, directamente, como ocurre cuando el jardinero los descubre a través del ventanuco del sótano. Pero, además, los actos sexuales de Fabián y Eva, ocultos, pueden ser reproducidos y revividos ahora hasta el infinito: “Que sepas que he hecho un par de copias (pos. 1961)”. No se han extinguido en su consumación, sino que perviven en forma de simulacro hasta la eternidad. Primero han existido en forma gemelar: la realidad y su simulacro, puestas la una frente a la otra, fascinantes, “like those twin sisters in a dirty picture: the charnel reality is erased by their resemblance” (Baudrillard 1983: 144). Pero después, será el simulacro mismo el que sobreviva a sus actores, tras su muerte. Será la huella de aquello que los unió, y sobrevivirá para siempre en un perpetuo *ahora* (Meléndez 2004). Gemelaridad rota de la imagen escindida.

#### OBRAS CITADAS

- Alonso Cassadó, Gerard (2012): *Erotismo y muerte en el cine contemporáneo*, accesible en <[https://repositori.upf.edu/bitstream/handle/10230/20707/TFM\\_GerardAlonso.pdf?sequence=1](https://repositori.upf.edu/bitstream/handle/10230/20707/TFM_GerardAlonso.pdf?sequence=1)> [última consulta: 1.1.2018].
- Bataille, Georges (1987): *L'érotisme*. En *Œuvres complètes*, volume X. París, Gallimard.
- Baudrillard, Jean (1981): *Simulacres et simulation*. París, Galilée.
- Baudry, Patrick (1997): *La pornographie et ses images*. París, Armand Colin.
- Bonnaud, Frédéric (1994): “L’empire de sens”, *Les inrockuptibles*, 30 noviembre, accesible en <<http://www.lesinrocks.com/cinema/films-a-l-affiche/lempire-des-sens-4/>> [última consulta: 1.1.2018].
- Brea, José Luis (2007): “Cambio de régimen escópico: del inconsciente óptico a la e-image”, *Estudios visuales: Ensayo, teoría y crítica de la cultura visual y el arte contemporáneo*.

- neo, n.º 4, accesible en <<http://www.estudiosvisuales.net/revista/pdf/num4/JIBrea-4-completo.pdf>> [última consulta: 1.1.2018].
- Calabuig, Ernesto (2015): "Subsuelo de Marcelo Luján", *El Cultural*, 27 de marzo, accesible en <<http://www.elcultural.com/revista/letras/Subsuelo/36175>> [última consulta: 1.1.2018].
- Crary, Jonathan (1998): *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*. Cambridge, MIT Press.
- Deleu, Xavier (2002): *Le consensus pornographique*. París, Mango.
- Despentes, Virginie (2001): *King-Kong théorie*. París, Grasset.
- Field, Michel (2002): "Se battre encore contre la prohibition!", *Libération*, 24-25 de agosto.
- Hillier, Minette (2004): "Sex in the Suburban: Porn, Home Movies, and the Live Actions Performance of Love in Pam and Tommy Lee: Hardcore and Uncensored". En Linda Williams (ed.): *Porn Studies*, Durham, Duke University Press.
- James, E. L. (2011): *50 Shades of Grey*. Londres, Vintage books.
- Luján, Marcelo (2009): *La mala espera*. Madrid, Salto de página.
- (2012): *Moravia*. Madrid, Salto de página.
- (2015): *Subsuelo*. Madrid, Salto de página.
- Marzano, Michela (2003): *La nouvelle pornographie et l'escalade des pratiques: corps, violence et réalité*. París, Presses Universitaires de France, pp. 17-29.
- Muñiz, Luis (2013): "¿Cómo nos influye la pornografía", *La Vanguardia*, 29 de marzo, accesible en <<http://www.lavanguardia.com/estilos-de-vida/20130329/54369577023/como-nos-influye-la-pornografia.html>> [última consulta: 1.1.2018].
- Oshima, Naguisha (1976): *El imperio de los sentidos*. Japón, Francia.
- Pasolini, Pier-Paolo (1971): *Saló o las 120 noches de Sodoma*. Italia.
- Patterson, Zabet (2004): "Going On-Line: Consuming Pornography in the Digital Era". En Linda Williams (ed.): *Porn Studies*, Durham, Duke University Press.
- Sarlo, Beatriz (2005): *Tiempo pasado, cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Buenos Aires, Siglo XXI.
- Sibilia, Paula (2008): *La intimidad como espectáculo*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- Williams, Linda (ed.) (2004): *Porn Studies*. Durham, Duke University Press.



## ¿DISCURSO PORNOGRÁFICO? DIEZ AÑOS DE SEXO EN EL CINE ESPAÑOL (2008-2017)

PORNOGRAPHIC DISCOURSE?  
TEN YEARS OF SEX IN SPANISH CINEMA (2008-2017)

MARTA ÁLVAREZ  
Université de Bourgogne Franche-Comté (Besançon)  
marta.alvarez@univ-fcomte.fr

LAUREANO MONTERO  
Université de Bourgogne Franche-Comté (Dijon)  
laureano.montero@u-bourgogne.fr

RESUMEN: El artículo cuestiona la presencia de un discurso pornográfico en el cine español, partiendo de existencia de una tendencia *hardcore crossover* (Linda Williams) en otras cinematografías. Para ello estudia la representación de las relaciones sexuales en el más reciente cine español, el de los últimos diez años. En esa década asistimos a una confluencia de crisis –la digital, la financiera– que influyen de manera decisiva en las industrias culturales, entre ellas la pornográfica, y en la manera de vivir y representar el sexo en el cine generalista.

PALABRAS CLAVE: cine español; sexo; pornografía

ABSTRACT: The article questions the presence of a pornographic discourse in Spanish cinema, from the *hardcore crossover* trend (Linda Williams) existing in other cinematographies. To do so, it studies the representation of sexual relations in the Spanish cinema of the last ten years. In that decade we notice a confluence of crises -digital, financial- that decisively influence cultural industries, including pornography, as well as the way of experiencing and representing sex in mainstream cinema.

KEYWORDS: Spanish Cinema; Sex; Pornography



*Shortbus* (John Cameron Mitchell, 2006), *La vie d'Adèle* (Abdellatif Kechiche, 2013) o *L'inconnu du lac* (Alain Guiraudie, 2013) son ejemplos de películas que han causado polémica estos últimos años por lo explícito de sus escenas sexuales. Las tres serían representantes de lo que Linda Williams considera una tendencia del cine contemporáneo, filmes *crossover*, en los que se cruzan el *hardcore* y el cine de autor: "filmes con ambición estética, representando relaciones sexuales explícitas y complejas que ni son el punto central del film (como en la pornografía), ni excusas gratuitas (como en el *soft core exploitation*)" y de los que el cine francés nos habría dado algunos de los ejemplos más vanguardistas (Williams 2009: s.p.). La elaboración de este dossier se cruzó con nuestra curiosidad por esta tendencia, que surge en una época que algunos teóricos califican de pornográfica (Preciado 2013; Attimonelli y Susca 2017)<sup>1</sup> y que nos ha llevado a una reflexión más amplia acerca de la representación de la sexualidad en el cine español actual, animándonos a plantearnos si este vehicula un discurso pornográfico o no.

Algún artículo publicado en este dossier y en otros lugares (Ares y Pedraz Poza 2011) muestra que sí: existe un discurso pornográfico más allá de la pornografía industrial, reconocible en una pornografía alternativa encarnada por autoras como Erika Lust o Lucía Egaña y que invita a la representación de otros cuerpos y prácticas más allá de la mirada androcéntrica y heterosexual dominante. El documental *Yes, we fuck* (Antonio Centeno y Raúl de la Morena, 2015) es sin duda otro excelente ejemplo de lo que podemos considerar una militancia audiovisual, por extender el dominio de lo representable, multiplicar voces y miradas.

Hemos creído de interés contribuir con un trabajo que cuestione en este sentido un cine que podemos considerar generalista, en cuanto se dirige a audiencias (más o menos) amplias a través de estrategias de distribución y exhibición normalizadas dentro de la industria: estreno en sala, festivales de cine y plataformas de vídeo bajo demanda. Partir de un amplio marco nos permitirá ofrecer un esbozo de panorámica de la representación de las relaciones sexuales en el más reciente cine español y avanzar si esa supuesta "pornografización" de la sociedad se ha adueñado, efectivamente, de las pantallas.

Nuestro estudio se concentra en la producción cinematográfica de esta última década. Nos hemos limitado en el tiempo para poder visionar una cantidad significativa de filmes; por otra parte, estos últimos diez años destacan de manera particular por una serie de circunstancias socio-económicas y culturales específicas. En efecto, la crisis financiera que estalló en 2007 vino a cruzarse con los efectos de otras crisis, como las que afectaron a las diferentes industrias culturales por causa del giro digital, y a determinar nuevas prioridades en las pantallas, como no dejaremos de señalar.

---

<sup>1</sup> Paul B. Preciado considera que "las industrias líderes del capitalismo postfordista, junto con la empresa global de la guerra, son la industria farmacéutica [...] y la industria pornográfica" (2013: 37). Según el autor, el "farmacopornismo" habría sustituido al fordismo anterior (2013: 25-45). Claudia Attimonelli y Vincenzo Susa utilizan, por su parte, el término "pornocultura", para designar el ambiente pornográfico generalizado en el que nos hallaríamos inmersos (2017: 16).



Comenzaremos nuestra aproximación al tema definiendo las premisas de las que partimos –¿qué entendemos por discurso pornográfico?–, para ofrecer a continuación algunas reflexiones acerca de la representación del sexo en el cine español de los últimos diez años. Nos interesará cuestionar si las películas en las que la representación de la sexualidad es más explícita pueden equipararse con esa modalidad *crossover* a la que nos referíamos al comienzo de estas líneas, antes de detenernos, para terminar, en aquellas que tematizan la industria pornográfica.

## 1. ¿DISCURSO PORNOGRÁFICO?

En 2011, Francisco García García y Miguel Arroyo Fernández coordinaron un monográfico sobre “Discursos de la sexualidad en el cine”. Comienzan la presentación de esas páginas con una aclaración de lo que los coordinadores entienden por “discurso”: el término, en narrativa audiovisual, se distingue de la ‘historia’ –lo que se cuenta–, pues designa el “cómo se cuenta” (García García y Arroyo Fernández 2011: 1)–. Esta acepción se cruza con:

... el concepto filosófico de “discurso” tal como lo empleó, entre otros, Foucault (1977). En suma, nos interesaban tanto las técnicas que emplea el lenguaje cinematográfico para representar la sexualidad, como la “lucha de discursos” –los distintos puntos de vista ideológicos y morales que el cine transmite acerca de la sexualidad humana– y los procesos de cambio social e ideológico en los que el cine participa. (García García y Arroyo Fernández 2011: 2)

De la misma manera, si pretendemos poner de manifiesto en estas páginas las estrategias filmicas que sirven de modo de expresión, entendemos que son determinantes los valores que las deciden. El “carácter instituyente del cine, como creador de valores y significados” que resalta José Miguel Viña (2011), es hoy en día bien discutible, en lo que concierne a un cine español que se enfrenta a industrias hegemónicas, como la estadounidense, y a una multiplicación de pantallas que ha modificado las reglas de la influencia cultural. En todo caso, seguimos encontrando en los filmes un reflejo de los usos amorios de las sociedades que los crean y de sus evoluciones.

Es de constatar la relativa escasez de bibliografía sobre el tema. No son muchos los libros escritos por investigadores españoles, y se trata de estudios que abordan la cuestión sin limitarse a la cinematografía nacional. Se da, además, una especie de paradoja, pues si los estudios sobre sexo y cine destacan la escasa visibilidad de las sexualidades no hegemónicas, la cantidad de volúmenes publicados en este joven siglo sobre cine y homosexualidad (García Rodríguez 2008; Mira 2008; Cristobal 2010; Melero Salvador 2010; Palencia 2011) parece más numerosa que la de aquellos que tratan de manera general cuestiones sexuales (Freixas y Bassa 2000; Barroso 2001; Freixas y Bassa 2005). Claro que habría que completar esta bibliografía con otros trabajos, incluidos en volúmenes

colectivos o en dosieres como el de *Icono 14*, al que hemos hecho referencia, o el más reciente "Sexo y erotismo en el cine" (Pavés y García Gómez 2017).<sup>2</sup>

Sexo, erotismo... ¿y lo pornográfico? Nos hemos resistido a tratar la cuestión de manera frontal por cierta querencia a subrayar lo poroso de las fronteras, sobre todo cuando estas se contemplan con distancia histórica. No nos atrevemos sin embargo a limitarnos al consabido "la pornografía de hoy es el erotismo de mañana"<sup>3</sup> por ser la pornográfica una industria audiovisual identificable que genera un importante volumen de negocio y que ha dado lugar a un género cinematográfico particular e incluso a un campo de estudios que empieza a desarrollarse en Europa.<sup>4</sup> En efecto, en el área que nos concierne, la importancia del trabajo fundador de Linda Williams (1989, 2004) es reseñada y tomada como punto de partida de propuestas como la de Álex Mendíbil Blanco, Francisco García García y María Luisa García Guardia (2017), en "Narratología porno. Una lectura semiótica de *Tras la puerta verde*", un artículo que propone "una lectura que privilegie el análisis narrativo de las escenas pornográficas sobre las no pornográficas, y que pudiera ser transversal e inclusivo, aplicable a cualquier época y formato de pornografía ya sea cine, video, escena o retransmisión desde una webcam" (157). No es baladí la enumeración de medios, formatos y dispositivos, pues los autores son bien conscientes de la evolución de las formas audiovisuales pornográficas, desde los primeros *stag films* –pequeñas películas donde un grupo pequeño de personas practicaban sexo ante la cámara, sin apenas necesidad de situación dramática" (Mendíbil, García García y García Guardia 2017: 158)– hasta los *tubes* actuales –secuencias de contenido pornográfico que inundan Internet y que, como los antiguos filmes, se ven libres de integración en una estructura narrativa mayor–, pasando por los largometrajes pornográficos, que, según los investigadores, "se podrían considerar ya una excepción, una anomalía en la historia de la producción audiovisual pornográfica" (156).

Insisten, quienes analizan el género pornográfico, en lo codificado de su lenguaje (Williams 1989, Gubern 2005, Servois 2009). La representación de actos sexuales explícitos se considera como característica del género, que Román Gubern define con respecto a otras formas cinematográficas: "empieza allí donde se inicia el fundido y se interesa específicamente por esas omisiones pasionales propias del cine tradicional" (Gubern 2009: 22). Con respecto a este, el cine

---

<sup>2</sup> Se trata simplemente de aportar algún indicador significativo, pues, por supuesto, habría que tener en cuenta igualmente los artículos dispersos en otras revistas y libros para establecer una bibliografía exhaustiva.

<sup>3</sup> Prada (2009: s.p.) recoge la frase en un artículo en el que afirma su imposibilidad para distinguir claramente entre erotismo y pornografía. En el mismo sentido, ha terminado pasando a la historia la afirmación "Sé lo que es cuando lo veo", con la que el magistrado Potter Stewart en 1964 expresaba su dificultad para definir la pornografía (García 2009: s.p.).

<sup>4</sup> En Francia, país en el que trabajamos, ha sido sobre todo decisiva la labor de Marie-Anne Paveau (2014) –ver también Paveau y Perea (2015)–, quien reivindica los trabajos de Williams y reconoce la necesidad de ofrecer un análisis textual del corpus pornográfico, pero hay que considerar asimismo trabajos sobre pornografía en otros ámbitos, como los de Ruwen Ogien (2008) o Michela Marzano (2003b), que desde la filosofía y el feminismo (antisexo) abordan las dimensiones morales y sociales del hecho pornográfico.

pornográfico “duro” ejercería una “estricta selectividad monotemática”, además de “trasgredir los tabúes iconográficos tradicionales en el medio, anatemizados por su hiperrealismo anatómico y fisiológico” (22-23). Se crea así una estructura dual (entre escenas narrativas y sexuales) que lleva a Linda Williams a subrayar el carácter espectacular del acto sexual en este tipo de cine y a realizar un paralelismo entre cine pornográfico y cine musical, aspectos que Jean Servois (2009) corrobora años después y que siguen siendo de utilidad para los investigadores que se van atreviendo a analizar un corpus tan estigmatizado.<sup>5</sup>

Nuestro objeto de estudio no es la producción pornográfica industrial sino la producción cinematográfica generalista que se distribuye en circuitos de cine comercial y de festival. Esta se deja contagiar por los modos de expresión de la primera<sup>6</sup> y tematiza en ocasiones la propia industria pornográfica, como no dejaremos de ver. ¿Qué rasgos identifican ese “contagio” y definen la presencia de un discurso pornográfico en el cine generalista? Siguiendo a los autores que hemos citado, entendemos que el discurso pornográfico se traduce en primera instancia en la eliminación de las barreras impuestas tradicionalmente a la pulsión escópica del espectador, en el acceso visual directo a la desnudez de los cuerpos y a su actividad sexual. Esa visibilidad es un elemento esencial en nuestro cuestionamiento de los filmes de estos últimos diez años, aunque también nos interesa, como hemos avanzado, la tematización de lo pornográfico. Dedicaremos ahora algunas páginas a realizar un recorrido por las representaciones sexuales que nos ofrecen las películas de la última década. Ello nos permitirá tener ya una primera impresión acerca del grado de pornografización general de las pantallas españolas.

## 2. DE NORMAS LIBIDINALES

En 2013, *El blog de cine español* elaboraba un ranquin de las películas españolas más eróticas del siglo XXI. Diez filmes<sup>7</sup> entran en una lista que viene precedida por unas palabras un tanto descorazonadoras: “como ocurre en la vida misma, en nuestro cine hay menos sexo del que nos gustaría” (*El blog de cine español* 2013). Tres años después *Cinemanía* cierra el artículo: “¿Hay un lugar para el erotismo en el cine?” con parecido desaliento: “Sí, el futuro es desolador. Habrá que

<sup>5</sup> Contrariamente al dossier de *Icono 14*, el de la revista *Fotocinema* contiene algún artículo que analiza obras exhibidas en los circuitos de la pornografía industrial, como *Behind the Green Door* (Artie Mitchell y Jim Mitchell, 1972) –un “clásico” del género que estudia asimismo Julien Servois (2009)– o los filmes de Michael Ninn (Mendíbil Blanco, García García y García Guardia 2017; Fuentefría Rodríguez 2017).

<sup>6</sup> La mayoría de la bibliografía que manejamos señala esos cruces y coincide en dar como ejemplos tempranos filmes como *Last Tango in Paris* (Bernardo Bertolucci, 1972) o *El imperio de los sentidos* (Nagisa Oshima, 1976).

<sup>7</sup> Serían, del décimo al primer puesto según la clasificación del sitio: *Son de mar* (Bigas Luna, 2001), *Mapa de los sonidos de Tokio* (Isabel Coixet, 2009), *Torremolinos 73* (Pablo Berger, 2002), *Amor idiota* (Ventura Pons, 2005), *El sexo de los ángeles* (Xavier Villaverde, 2011), *Cachorro* (Miguel Albaladejo, 2004), *El cónsul de Sodoma* (Sigfrid Monleón, 2010), *Habitación en Roma* (Julio Médem, 2010), *Mentiras y gordas* (David Menkes y Alfonso Albacete, 2009) y *Lucía y el sexo* (Julio Médem, 2001).

volver a los videoclubs y alquilar *Emmanuelle*" (Moral 2016: s.p.). La razón estaría en el desplazamiento del sexo a Internet: "con todos los seres humanos a un clic de dar rienda suelta a sus perversiones sexuales en la más absoluta intimidad ¿a quién le pueden interesar las películas pretendidamente eróticas?" (Moral 2016: s.p.). ¿Para qué mostrar? El espectador del siglo XXI lo habría visto ya (casi) todo, y tiene acceso en todo momento y lugar a cualquier imagen. En 2015, esas eran las razones invocadas por los dirigentes de *Playboy* para eliminar los desnudos integrales de sus páginas (*El Mundo* 2015), aunque dos años después la revista los recupera en su interior, el trabajo de disimulo de algunas portadas no deja de llamar la atención de otros medios que asisten a esta transformación (*El País* 2017). ¿Produce de la misma manera el auge de la pornografía en Internet un recato en el cine más reciente y más particularmente en el español, que aquí nos interesa? El siglo había sin embargo comenzado con una película de gran intensidad sexual: *Lucía y el sexo* (Julio Médem, 2001), film que tal vez podamos proponer como ejemplo de *hardcore* de autor (Williams 2009: s.p.), como muestra de esa alianza entre erotismo e ideas (Moral 2016: s.p.) que se daría en los años 2000.

No faltaba mucho para que otra crisis viniera a trastornar la vida de los españoles, y a iniciar la década que aquí nos interesa. ¿Podemos poner en relación las circunstancias socio-económicas con cierta deserotización de las pantallas? En el "cine de la crisis" (Albritton 2014; Kourelou, Liz y Vidal 2014) o "cine de la austeridad" (Villarme Álvarez 2016) la vida sentimental y sexual de los personajes pasa a un segundo plano ante otras preocupaciones: la búsqueda de trabajo, cuando no la simple lucha por la supervivencia. Los lazos afectivos privilegiados son los filiales, y estos se tiñen de continua preocupación, cuando no de angustia –*Techo y comida* (Juan Miguel del Castillo, 2015), *El triste olor de la carne* (Cristóbal Arteaga, 2013). Las relaciones sexuales se plantean en varios filmes como fuente de monetización –*Hermosa juventud* (Jaime Rosales, 2014), *Magical Girl* (Carlos Vermut, 2014), *A puerta fría* (Xavi Puebla, 2012), *Murieron por encima de sus posibilidades* (Isaki Lacuesta, 2014), *Cerca de tu casa* (Eduard Cortés, 2016).

Resulta difícil practicar sexo cuando ni siquiera se posee un espacio propio: varios filmes denuncian la ausencia de privacidad provocada por la crisis, que obliga en ocasiones al regreso a la casa de los padres –*Cinco metros cuadrados* (Max Lemcke, 2011), *Cerca de tu casa*– y que lleva a veces a la muerte –*Ayer no termina nunca* (Isabel Coixet, 2013), *Murieron por encima de sus posibilidades* (Isaki Lacuesta, 2014). La crisis separa los cuerpos: por lo que hemos dicho hasta ahora pero también por la distancia que impone a aquellos personajes que ven la emigración como la única oportunidad de encontrar una salida laboral –*Hermosa juventud*, *Perdiendo el Norte* (Nacho G. Velilla, 2015)–. Si en *Perdiendo el norte* el molde de la comedia romántica exige la formación de nuevas parejas y permite flirteos con el vodevil, otras películas insisten en la complejidad y el sufrimiento que supone el alejamiento. En *10000 kilómetros* (Carlos Marques-Marcet, 2014) son los Estados Unidos el lugar que ofrece a Álex (Natalia Tena) una gran oportunidad que no se le hubiera presentado en España. La joven fotógrafa realizará su sueño profesional pero tendrá para ello que sacrificar la

relación que había construido con Sergi (David Verdaguer). El film se abre con los gemidos de ambos practicando sexo: es evidente su satisfacción y complicidad durante los siete minutos en los que vemos a los personajes hablarse, abrazarse, besarse en un plano medio que se irá cerrando y que ocupan íntegramente... como no volverán a hacerlo. En efecto, desde sus residencias respectivas en Barcelona y en Los Ángeles, las redes sociales y programas y aplicaciones diversas funcionarán como fríos simulacros del contacto físico.<sup>8</sup> De hecho, la dificultad de practicar cibersexo pone en evidencia que la distancia que existe entre ellos ya no es solo física.<sup>9</sup>

Las películas a las que nos hemos referido, bien paradigmáticas del cine de la crisis, sin prestar gran atención a la –dificultada– vida sentimental y sexual de los personajes, dibujan en esos ámbitos unas constelaciones más bien tradicionales. Las parejas y las familias heterosexuales son el horizonte al que tienden unos personajes que podríamos calificar de conservadores, en tanto en cuanto lamentan la imposibilidad de responder al modelo para el que la misma sociedad que se lo niega los había formateado. Sin embargo, esa imagen no engloba la totalidad de los usos amatorios que proponen (¿e imponen?) las pantallas españolas, que dan cabida a productos bien diversos. Las adaptaciones de *best-sellers* internacionales, por ejemplo, se cristalizan en filmes juveniles que definen un *star system* igualmente juvenil que va integrándose conforme avanza la década en otros ámbitos de la industria cinematográfica (Mario Casas, María Valverde, Clara Lago...)<sup>10</sup> y que resultan de particular interés por ser el espejo en el que van a intentar identificarse las más jóvenes generaciones. Estos filmes comparten éxito de audiencia con *thrillers* y películas de terror, pero también con dramas y comedias cuyos temas y motivos de peso, cuando no los pilares de la trama, son el amor y el sexo.

En torno a esas cuestiones, el cine más contemporáneo nos muestra que, dentro de cierto tradicionalismo, algunos parámetros han cambiado claramente. Creemos que sigue siendo válida la afirmación de José Manuel Viña, quien nos recuerda que “[l]a representación de las prácticas sexuales en el ámbito ficcional de la cinematografía ha derivado en la consolidación de valores y prejuicios instituidos como marco normativo, excluyente para con determinadas tendencias”, hacia las cuales el cine aplicaría un “tratamiento discursivo pesimista y reaccio-

---

<sup>8</sup> El film de Jaime Rosales fusiona pantallas, tipos de imágenes y texturas, pero es sin duda en este sentido *10000 kilómetros* más interesante, al centrarse en la pareja y en una relación que se desarrollará a distancia durante la mayor parte del film (Villarmea Álvarez 2016).

<sup>9</sup> No hay sin embargo mucho cibersexo en el film, como tampoco en general en la producción cinematográfica española. Encontramos otro ejemplo en *Buscando el norte* (Atresmedia, Antena 3, 2016, 00:6:33m 1x02), la versión en serie de la comedia sobre la emigración. Resulta interesante comparar las muy diferentes escenas en las dos obras, las representaciones y significados son deudores de los casi opuestos medios y estilos. El realismo cibernético, la verosimilitud y profundidad en el tratamiento de los personajes del film contrasta con la ligereza de la *sitcom*.

<sup>10</sup> En este sentido hay que subrayar también la labor de algunos realizadores, que acompañan a estas estrellas, es el caso de Fernando González Molina, a quien se debe la adaptación de las novelas de Federico Moccia y otros filmes de gran popularidad: *Fuga de cerebros* (2009), *Tres metros sobre el cielo* (2010), *Fuga de cerebros 2* (2011), *Tengo ganas de ti* (2012), *Palmeras en la nieve* (2014) y *El guardián invisible* (2017).

nario" (2011: 178). Lo que sucede es que ese marco normativo ha evolucionado con respecto al que imperaba en las épocas en las que se producen las obras que estudia el crítico –todas del siglo xx. En el siglo xxi, el mito del amor romántico se erosiona ante la relatividad de la exclusividad sexual y la desaparición de la importancia de la virginidad, temas encarnados por personajes femeninos que no ven mayor problema en multiplicar las experiencias sexuales, favoreciendo la representación de la cópula con fines meramente recreativos, lo que se opone a modelos anteriores (Freixas y Bass 2005: 49; Viña 2011: 179).

La pareja heterosexual sigue siendo la modalidad dominante, pero no son raros los personajes homosexuales. En algún film, como *Mentiras y gordas* (David Menkes y Alfonso Albacete, 2009), algún personaje parece todavía encarnar la "tragedia y destrucción" que acompañan al "alzarse contra la sexualidad normalizada" (Viña 2011: 179) –el personaje de Toni (Mario Casas) convertido en víctima expiatoria–, pero la representación de otros personajes homosexuales en el mismo film impide llegar a conclusiones tajantes a ese respecto,<sup>11</sup> favoreciendo, al contrario, la impresión de que la intención es anular los estigmas que pesaban (y todavía pesan) contra ciertas prácticas sexuales. Más allá de la presencia y variedad de personajes homosexuales,<sup>12</sup> querríamos llamar la atención acerca de figuras que se caracterizan por una apertura y/o curiosidad que plantea la orientación sexual como opción y que lleva en ocasiones a proponer diferentes modelos de convivencia: *El sexo de los ángeles* (Xavier Villaverde, 2012) y *Kiki, el amor se hace* (Paco León, 2016) son buenos ejemplos, al cerrarse ambos filmes con la confirmación (celebración, más bien) del trío como comunidad amorosa (dos chicos y una chica en *El sexo de los ángeles*, dos mujeres y un hombre en *Kiki*), para la cual no es obstáculo la presencia de una hija, como sucede en el film de Paco León. Puede objetarse a este respecto la escasa problematización de lo que supone esta particular forma de convivencia, sobre todo en el último film, pero creemos que en esa circunstancia se encuentra la sanción positiva del modelo, así como en otros filmes el final con boda entre la pareja heterosexual se entiende como afirmación de ciertos valores. Resulta en este sentido útil contrastar las películas que acabamos de mencionar con otras propuestas

<sup>11</sup> Incluso la del propio Toni: Alfeo, González de Garay y Rosado señalan lo "sorprendente" del contraste entre la construcción del personaje y "el final autodestructivo al que se ve abocado" (2011: 46).

<sup>12</sup> Encontramos en los filmes personajes con caracteres y destinos variados: homosexuales "con pluma" (*Los amantes pasajeros*), sin ella (*Barcelona, noche de verano*), bisexuales (*El sexo de los ángeles*), heterosexuales que se dejan tentar (*Habitación en Roma*), personajes que no se plantean la cuestión (*La profera pell*, Isaki Lacuesta e Isa Campo, 2016) y otros que realizan un *coming out* tardío, como la abuela de *Barcelona, noche de verano*. Ramiro Cristobal cree que "el cine va hoy muy por delante de la evolución de las conciencias. El rechazo mayoritario a los homosexuales no se corresponde con la aceptación que existe de la temática gay ya en el cine" (2010: 8-9). Sería sin embargo arriesgado hablar de una "normalización" en estas cuestiones, ver al respecto las páginas que Alberto Mira dedica a "esa 'normalización' tan escurridiza" (2008: 519-525). En lo que se refiere al contexto español, podemos sin embargo afirmar que ya no nos encontramos en aquellas épocas en las que la "identidad gay en el cine fue [...] una quimera; su reivindicación, improbable" (Freixas y Bassa 2005: 248). Ver también Alfeo, González de Garay y Rosado y su estudio sobre la "Adolescencia LGBT en el cine español", en particular las páginas dedicadas a "Nuevos tiempos, nuevos modelos" (34-47).

en celuloide que tratan la cuestión del trío, como la clásica *Jules et Jim* (François Truffaut, 1962), la cual presentaría:

... una contradicción discursiva, al generar expectativas sobre una nueva forma de sentir y vivir las relaciones (ideal, utópica...) y denegar su concreción física (la expectativa es irrealizable). De nuevo, el código de la monogamia heterosexual se impone, saldándose con la ejecución/soledad de los insumisos. (Viña 2011: 187-188)

Irrealizable se descubre la convivencia entre los tres personajes de *Castillos de cartón* (Salvador García Ruiz, 2009). Lejos de la fluidez de las películas arriba mencionadas, sobre este trío pesan sospechas y amenazas desde su constitución. Esta se debe, de hecho, al disfuncionamiento eréctil de Marcos (Nilo Mur), que hace que Jaime (Biel Durán) entre en juego para satisfacer a María José (Adriana Ugarte) (00:11:50): no deja de extrañar esa fijación con la penetración, cuando el cine de los *millennials*, aunque representándola como dominante dentro del repertorio, va ampliando su espectro de prácticas sexuales. *Castillos de cartón* resulta un tanto anacrónico en este sentido, tal vez no sea ajeno a esta circunstancia el hecho de que se trate de una adaptación de la novela de Almudena Grandes (2004), y que la acción se sitúe en los años ochenta. En efecto, el visionado del film nos hace pensar más en la producción cinematográfica de décadas anteriores. El miedo a la homosexualidad de Jaime y la sospecha acerca de la homosexualidad de Marcos no se disolverán sino que vendrán a reforzar la rivalidad que se crea entre los personajes y que decreta el fin del trío. La sinopsis del film resume bien la función del grupo, que se presenta como experiencia de paso y formación previa a la entrada en la vida adulta, cuando "deban enfrentarse al mundo *real*" (*Filmaffinity*, el subrayado es nuestro). El cine de esta última década nos indica, sin embargo, que ese "mundo real" ha cambiado, y que se van normalizando otras convenciones amorosas y sexuales.

La comedia romántica, género que nunca falta en cualquier lista de las películas preferidas en las diferentes cinematografías, resulta un barómetro bastante fiable para constatar la evolución de esas convenciones. Nos interesan a este respecto las reflexiones de Eloy Fernández Porta, quien lee la "normativa libidinal" de nuestra época a través de Foucault y Preciado, y del análisis que ciertas corrientes de los estudios culturales han realizado del lenguaje mediático. Estaríamos viviendo en "la era del mercado afectivo", en la que:

A diferencia de épocas anteriores, donde el régimen de legislación libidinal se expresaba por medio de la cooperación entre las instancias penales, religiosas y policiales, [...] este contenido normativo fue objetivado en fuentes de difusión no coactivas, "de libre albedrío", como los media o la literatura popular ... (Fernández Porta 2012: 73)

El ensayista entiende que en ese contexto la comedia romántica actúa como "género de carácter reglamentarista-pedagógico" que consigna "los cambios recientes en las costumbres libidinales de la época, y las últimas incorpo-

raciones a sus códigos" (74), reflejando su estructura la fase de negociación necesaria y diferenciando al fin entre "los comportamientos regularizados y los excéntricos" (74).

*Kiki, el amor se hace; Tensión sexual no resuelta* (Miguel Ángel Lamata, 2010), *Barcelona, noche de verano y Barcelona, noche de invierno* (Dani de la Orden, 2013), *Tres bodas de más* (Javier Ruiz Caldera, 2013), *Perdiendo el norte* (Nacho G. Velilla, 2015), *Ahora o nunca* (María Ripoll, 2015) o *Tenemos que hablar* (David Serrano, 2016),<sup>13</sup> son solo algunos ejemplos de filmes que responden a ese "modelo narrativo universal" (Fernández Porta 2012: 75) en el que se encarnarían los nuevos usos amorosos: la homosexualidad se contempla como una variante (que debería estar) normalizada, los roles de género son (en ocasiones) menos estereotipados, el trío se presenta como una opción a la pareja y la boda... como una costumbre social que no se conjuga fácilmente con el amor y que se celebra en ocasiones para atreverse a decir no ante el altar (*Perdiendo el norte*) o para que los novios se declaren su mutuo desamor antes de elegir nuevas parejas (*Tensión sexual no resuelta*). Sin duda el humor y la ligereza que caracterizan el género permiten que se traten unos temas que resultarían más espinosos en el molde del realismo social, pero creemos que esa aparente libertad, conjugada con el carácter pedagógico al que acabamos de hacer referencia, confiere a esta modalidad cinematográfica un innegable interés en las cuestiones que aquí nos preocupan.

### 3. ¿CUESTIÓN DE ENCUADRE?

Los filmes dan cuenta, pues, de una liberalización de los usos amorosos y sexuales, pero cuanto más se liberan los personajes en cuestiones libidinales, menos sexo se muestra en las pantallas. En efecto, si algunas escenas de contenido erótico salpican los filmes que hemos visionado, la mayoría es poco explícita y remite a una iconografía que nos resulta familiar: se sigue privilegiando el desnudo del busto femenino y una representación de la penetración que excluye la visión de los genitales. Pero también encontramos nuevas imágenes, que reflejan los cambios que hemos comentado. Así, por ejemplo, si el desnudo masculino es rastreado en el cine español en diferentes épocas, parece estar perdiendo hoy las connotaciones de marginalidad y excepción que en otros momentos se le otorgaba,<sup>14</sup> pues lo encontramos en películas de gran público y juveniles (*Mentiras y gordas, El sexo de los ángeles*) junto con otros filmes en los que no existe una problematización particular sobre cuestiones de representación sexual (*10000 Km*). Asimismo, es llamativa la transformación del rol femenino. Sin duda, la incorporación de cineastas mujeres es en parte responsable de la inclusión de personajes menos estereotipados, pero el porcentaje de directoras sigue siendo tan

<sup>13</sup> Este último film, al igual que el de Nacho G. Velilla, al que ya hemos referenciado, podría considerarse además como cine de la crisis, ya que las situaciones de los personajes se encuentran directamente determinadas por la coyuntura.

<sup>14</sup> Como en los filmes de Eloy de la Iglesia, en los que aparece con un claro sentido reivindicativo, como hemos estudiado en otro trabajo (Montero 2014).



escaso<sup>15</sup> que no podemos achacar la transformación a dicha circunstancia. Nos atrevemos en cambio a proponer una extensión de la mirada femenina, patente en filmes que contradicen modelos patriarcales, al mostrar a mujeres que toman la iniciativa –presentes en la mayor parte de los filmes que hemos citado–, pero también a hombres preocupados por la satisfacción sexual de su pareja.<sup>16</sup> En este sentido es llamativa la representación del cunilingus –*El sexo de los ángeles, Mentiras y gordas, Mapa de los sonidos de Tokio*–: podemos calificarla de discreta, estamos lejos de la “visibilidad óptima” que Román Gubern (2009: 19) postula para el cine pornográfico, pero vamos hacia la normalización de ese gesto que supone que sea ella quien tenga una cabeza entre las piernas.

No pretendemos dar un valor general a estas consideraciones, que seguramente no resistirían un estudio en profundidad orientado con la variante de género y suficientemente dotado en estadísticas,<sup>17</sup> creemos sin embargo que la presencia y recurrencia de estas nuevas figuras es ya reseñable y marca un cambio importante.<sup>18</sup> Seguimos sin embargo constatando que esa transformación y variedad de prácticas no se traduce en una representación explícita; de hecho, resulta muy revelador que la elipsis sea una figura privilegiada para narrar los encuentros sexuales. En este sentido, querríamos detenernos en varios ejemplos particularmente representativos, por la importancia que cobra en ellos la cosa sexual.

Los protagonistas de *Hermosa juventud* participan en un rodaje pornográfico, del que veremos el antes y el después, elidiéndose del metraje casi la totalidad del film intradieético. En *Tres bodas de más* asistimos a varios desconcertados despertares de la protagonista, quien no recuerda nada de sus aventuras sexuales nocturnas. Solo la situación –la vemos acompañada en la cama– y los comentarios de otros personajes nos permitirán comprender qué ha sucedido.

Es tal vez *Stockholm* (Rodrigo Sorogoyen, 2013) la película más elocuente en este sentido, pues todo gira en torno al encuentro sexual de los protagonistas, momento que sirve de cesura principal, que estructura y modifica el sentido del film... y que nos es totalmente escamoteado. Si ciertos elementos perturban una lectura unívoca de la película,<sup>19</sup> es evidente la voluntad de concentrarse en la representación de los juegos de poder que rodean el acto sexual, así como en

---

<sup>15</sup> Las cifras sobre el porcentaje de realizadoras en España se hallaría entre un 16% y un 20% (CIMA 2017, Del Corral 2017), lo cual resulta elevado con respecto al escaso 8% que señalaba en 2010 Fátima Arranz (24), pero sin duda se halla todavía muy lejos del porcentaje de filmes realizado por varones.

<sup>16</sup> En *10000 kms*, Sergio (David Verdaguer) pregunta directamente a Álex (Natalia Tena) si quiere que siga tras saberse él satisfecho (00:03:25), en *Kiki, el amor se hace*, el personaje que interpreta Paco León entiende las necesidades bisexuales de su compañera, lo que llevará a la formación del trío. No podemos dejar de mencionar que este film resulta controvertido, al incluir asimismo la realización de las fantasías eróticas de José Luis (Luis Bermejo), quien droga para ello sin su consentimiento a su esposa Paloma (Mari Paz Sayago).

<sup>17</sup> Como el que realizó Pilar Aguilar para las películas de la primera década del siglo XXI (2010).

<sup>18</sup> Ver el libro de Pilar Aguilar Carrasco (1998), el cual, interesándose por la imagen de la mujer, estudia la representación del sexo en el cine español de los años 90.

<sup>19</sup> Las referencias a la inestabilidad emocional del personaje interpretado por Aura Garrido.

el carácter genérico de la hegemonía sexual. La joven misteriosa que, pese a su resistencia inicial, termina “cayendo en la trampa” de quien no quiere entender todavía que un no es un no, parece venir a recordarnos que, pese a los cambios aparentes, los tradicionales roles de poder erótico-sentimental siguen estando vigentes.

En estos y en otros filmes, pues, el sexo se practica, de sexo se habla, pero no se le da lugar en el plano y si se halla presente en él, el encuadre se encarga de evacuar las imágenes más explícitas. Alguna producción de este mismo año confirma lo que acabamos de exponer: *Como la espuma* (Roberto Pérez Toledo, 2017) resulta ilustrativa a este respecto, ya que la unidad temporal en la que se concentra el film se corresponde con la celebración de una fiesta de cumpleaños muy particular: una orgía. Como en *Eyes wide shut* (Stanley Kubrick, 1999) o *Shortbus* (John Cameron Mitchell, 2006) –aunque sin la misma profundidad ni gravedad–, encontramos aquí un cuestionamiento de los modelos sentimentales y sexuales hegemónicos, pero llama la atención el contraste entre la carnalidad de los dos filmes estadounidenses, sobre todo del de Cameron Mitchell, y el pudor de la película de Pérez Toledo, cuyos personajes son mostrados en la casi totalidad de los planos –muy pocos incluyen parciales y fugaces desnudos– en traje de baño o en ropa interior, quedando fuera de cuadro aquellas partes que se saben sin ropa.

*Amar* (Esteban Crespo, 2017) comienza con una escena ciertamente transgresiva con respecto a las prácticas más normalizadas: Carlos (Pol Monen) regala a Laura (María Pedraza) el pene de plástico con el que ella lo sodomizará a continuación. La propuesta resulta arriesgada e innovadora, sobre todo si tenemos en cuenta que en este caso se trata de permitir la realización de una fantasía femenina, pues es Carlos quien ha tenido que vencer sus reticencias para complacer a su joven amante. De nuevo el encuadre y otros aspectos de la imagen –la luz cegadora de estas primeras escenas del film– contribuirán a aligerar, incluso a desrealizar, el contenido sexual de esta secuencia, así como de las que recogen los otros encuentros eróticos de los protagonistas.<sup>20</sup>

Insistimos en que lo que nos parece particularmente llamativo es el contraste entre el peso que las relaciones sexuales tienen en estos filmes y la representación de las mismas, que se esfuerza por interponer obstáculos a la mirada del espectador. No queremos con esto llegar a conclusiones precipitadas, otros filmes prefieren hacer desaparecer esas barreras, reclamándose “antielípticos” y “antimetafóricos” (Gubern 2005: 29) en lo que respecta a la representación de los actos sexuales.

Tal vez no deje de tener su interés el que dos de los filmes de contenido sexual más explícito de estos últimos diez años hayan sido dirigidos por dos directores cuya carrera se consolidó a finales del siglo pasado y comienzos de este. En efecto, *Mapa de los sonidos de Tokio* (2009), de Isabel Coixet y *Habitación en Roma* (2010), de Julio Médem, se desmarcan de las películas que hemos citado

<sup>20</sup> Este mismo año, François Ozon optaba por un encuadre muy diferente para otra escena de sodomía con dildo, en *L'amant double*. Si bien no tenemos visibilidad directa de los genitales, sí se incluyen planos de los cuerpos desnudos de los actores –Marine Vacth y Jérémie Renier–.

hasta ahora, viniendo a completar las listas de los filmes españoles de mayor explicitud sexual de este siglo. Los dos ofrecen secuencias en las que el acto sexual no se integra simplemente en un relato, sino que se convierte en un verdadero "espectáculo visual" (Servois 2009: 48).

Es posible establecer un paralelismo entre los filmes que nos interesan y las tipologías propias de la producción pornográfica más paradigmática (Williams 1989: 174 y ss.; Servois 2009: 48 y ss.). Así, podríamos considerar el film de Médem como un ejemplo de "pornotopía platónica", que podemos entender como la solución de separación que ofrecen aquellos filmes que recrean un mundo utópico, sin antagonismos sociales ni políticos, un lugar fuera del mundo real (Servois 2009: 55), equiparable al espacio protector que crea Julio Médem en su película. En efecto, si los antagonismos que determinan la vida y las trayectorias sexuales de las dos protagonistas son reseñados en el film, en la habitación del hotel toma forma un espacio-tiempo particular en el que estos se anulan, permitiendo una reinención de los personajes a través de la fabulación –las historias que se cuentan, cuya veracidad no es garantizada– y de la libertad sexual.

¿Responden los encuadres al principio de "visibilidad óptima" que había postulado Román Gubern (2005: 19) para el cine pornográfico? La desnudez se impone en casi todo el film, y diversos momentos del metraje ofrecen ejemplos de fragmentación corporal, una parcelación "que ha llegado a ser canónica en el género" (Gubern 2005: 30), si bien es cierto que no hallamos primeros planos de los genitales, lo que parece legitimar a cierta crítica a calificar el film de "soft porn de alto standing para un público cultureta" (Calvo s.a.: s.p.). "Cursi", "kitsch" fueron otras calificaciones para una obra que no llegó a convencer a la prensa en su día (Iglesias 2010; Costa 2010), aunque algún trabajo académico posterior (González 2011) resaltara la importancia del mismo para visibilizar una sexualidad, la lesbiana, todavía escasamente representada en la producción cultural.

Tampoco convenció a la crítica el film de Isabel Coixet que aquí nos interesa. Se subrayó el manierismo y afectación de la nueva propuesta cosmopolita de la catalana, así como la inadecuación del castin (Boyero 2009; Costa y Sánchez, 2009). Aunque también aquí encontramos el cronotopo sexual de la habitación de hotel, en ella se reúnen ahora los amantes regularmente, y resulta más difícil aislar esos momentos de sus vidas cotidianas. Podemos considerar en este caso el tratamiento de las escenas sexuales de "pornotopía integrada" (Servois 2009: 61), siendo evidente el esfuerzo por integrar los encuentros sexuales en una trama narrativa con elementos de *thriller* y cine negro. De nuevo la espectacularización es un componente fundamental de la representación sexual en este caso, incluso si en algún momento podemos entenderla como denuncia de la objetualización de la mujer, presentada como bandeja de sushi en unos planos de cuidada composición, aspecto asimismo remarcable en las secuencias que recogen los momentos de intimidad entre Ryu (Rinko Kikuchi) y David (Sergi López), que obedecen a una marcada estetización. La duración y repetición de estos encuentros justifica el que los equiparemos con cierta modalidad de pornotopía, aunque, más todavía que en el film de Médem, podemos identifi-

car la representación de la sexualidad con la del "erotismo del cine tradicional, polarizado en la fijación del deseo en el rostro, el busto femenino y las piernas" (Gubern 2005: 30), prefiriéndose en estos casos los medios planos a los planos de detalle que contribuyen a esa parcelación a la que hacíamos antes referencia.

Ambos filmes se alejan pues del componente genital que sí aparece en otros filmes de autor actuales –*L'inconnu du lac* (Alain Guiraudie, 2013), *Love* (Gaspar Noé, 2015)– y que no había temido introducir el propio Médem en *Lucía y el sexo*. Su extrema estetización (decorados, composición del plano, trabajo de luz y color, limpidez de la imagen), distancia por otra parte estas propuestas de otras más naturalistas y explícitas que habían reavivado "el sueño del *crossover*" (Williams 2009: s.p.), convirtiendo a los filmes de Médem y Coixet en una reactualización de un cine erótico cuyos ejemplos no son numerosos en el cine español más actual pero en el que sí son visibles algunos aspectos que ya nos han interesado, como la voluntad de normalización de otras orientaciones más allá de la heterosexualidad normativa (las lesbianas en el filme de Médem) o la presencia de otras prácticas sexuales (el cunilingus en el filme de Coixet).

Pese al contenido sexual de algunos filmes, tenemos pues dificultades para identificar en la cinematografía española películas que se correspondan con ese *crossover* que supone una intersección entre el *hardcore* y el film de autor (Williams 2009). Claro que no pretendemos haber agotado todos los films de estos últimos diez años, y sin duda hemos omitido alguno que hubiera sido interesante para nuestro estudio, pero incluso en este caso no podemos hablar de una tendencia, como sí encontramos desde finales del siglo anterior en los cines estadounidense o francés.<sup>21</sup> Nos vamos acercando así al final de este recorrido, pero antes querríamos ocuparnos de aquellas películas que convierten la producción de imágenes pornográficas en parte de sus argumentos. En las páginas que siguen tendremos ocasión de ver que estos filmes muestran la crisis esencial que vive esta industria en el nuevo siglo.

#### 4. ¿RODAMOS UNA PELI PORNO?

En 2006, un artículo de *El País* cifraba las ganancias del "otro Hollywood" y se hacía eco de "El gran negocio del porno". Tres años después, sin embargo, dos de sus grandes representantes, Joe Francis y Larry Flint, solicitaban ayuda económica al congreso americano (*El Mundo* 2009), considerando que la industria pornográfica merecía el mismo apoyo que estaban recibiendo en ese momento otras industrias afectadas por lo que podemos considerar un auténtico tsunami financiero. Si la demanda de los magnates parecía más cercana a una estrategia de márketing, otras voces se alzaron a partir de entonces para llamar la atención acerca de la situación del sector, entre ellas la ex actriz porno y actual directora francesa Ovidie, quien realiza un análisis de la cuestión en *Pornocratie, les nouvelles multinationales du sexe* (2017). La realizadora pone en paralelo la crisis de

---

<sup>21</sup> Pese a ser de 2013, no hemos podido visionar *La jungla interior* (Juan Barrero) antes de cerrar estas líneas. El film nos ha sido señalado por lo explícito de alguna escena sexual.

la industria pornográfica y la financiera, que coinciden en fechas, y al hacerlo llama la atención acerca de la desaparición de la primera tal como ella la conoció.

Asistimos, en efecto, a una radical mutación en ese sector, equiparable a la sufrida por la industria musical y que se debe sobre todo a las transformaciones aportadas por la revolución digital: “desmaterialización”,<sup>22</sup> acceso y gratuidad de los contenidos, *prosumo*<sup>23</sup>... Elementos que vienen a transformar el rol de todos los participantes en la cadena de comunicación pornográfica, y que determinan el establecimiento de relaciones particulares en tiempos de crisis económica. En efecto, si sería reductor y falso establecer una línea directa entre crisis financiera y crisis de la industria pornográfica, lo cierto es que la primera determina comportamientos que influyen decisivamente en la segunda, y así lo reconocen los actores de la industria pornográfica –la antigua y la nueva–, que se convierte en salida para algunos (sobre todo para algunas) que se han quedado sin otras oportunidades en tiempos de crisis.<sup>24</sup>

El cine español refleja esas circunstancias, que explicitan, por otro lado, la particular relación que se establece entre las diferentes generaciones y la producción y reproducción de imágenes. No ha esperado, sin embargo, el celuloide a la crisis financiera, también le ha interesado tematizar otros momentos de ese sector de la industria sexual: recién estrenado el siglo, Pablo Berger rodaba *Torremolinos 73* (2003), film en el que se evocaba con humor y profundidad la transformación de un vendedor de enciclopedias en director de pornografía amateur, ante la crisis –otra más– de su sector y antes de descubrirse una pasión cinéfila que acortará una carrera prometedor en la pornografía. Se recrea en el film de Berger un momento particular de la industria, a comienzos de los años setenta en España, cuando todavía la censura era efectiva. Aunque esa circunstancia convierte en particular el caso español, lo cierto es que en ese momento la industria pornográfica audiovisual, también en otras latitudes, estaba en sus comienzos, y que estos no eran tan diferentes de los que vemos en el filme de Berger. Así reseña Lucía Egaña la situación:

Aunque el porno fue ilegal en el mundo occidental hasta finales de los 60's, en su lugar se producían películas documentales, de filiación médica, y de pedagogía sexual (de domesticación (hetero)sexual), donde las diversas posiciones ilustraban los prolegómenos de la reproducción humana (y de la reproducción de roles, hábitos y relaciones humanas). (Egaña 2009: s.p.)

---

<sup>22</sup> Ponemos el término entre comillas porque es bien sabido hoy que esa desmaterialización es mera ilusión: los datos que nos permiten prescindir de ciertos objetos, como los CD o los DVD, se materializan no solo en los dispositivos de registro y reproducción que se multiplican –a la convergencia de dispositivos se opone la obsolescencia programada– sino también en inmensos *data centers* situados particularmente en lugares con bajas temperaturas.

<sup>23</sup> La cultura 2.0 se apropió con entusiasmo de un término propuesto en 1979 para dar cuenta del consumidor “del mañana”, el de la “tercera ola”, de la fase post-industrial, el que “comienza a cerrar la brecha histórica abierta entre productor y consumidor, dando origen a la economía del ‘prosumidor’” (Toffler 1981: 10).

<sup>24</sup> El artículo de Daniel Verdú (2015: s.p.) nos cuenta, por ejemplo, como “[l]a crisis propicia el auge de páginas de sexo anónimas retransmitido en directo [y l]a industria del porno absorbe la fórmula”.

Hace patente, de ese modo, la investigadora una "relación 'biográfica' del porno con la pedagogía, la medicina y las tecnologías biofarmacológicas, [lo que] plantea que discursos con respaldo científico resultan definitorios para las prácticas de género, y un lugar de control social infiltrado discretamente en la representación del sexo",<sup>25</sup> algo que el film pone de manifiesto al evidenciar la manipulación que rodea a los personajes y, más precisamente, la estructura patriarcal que marca sus límites de acción. Pero también se hace visible la relación de conveniencia entre crisis económica y pornografía, que volveremos a encontrar una década más tarde en uno de los filmes más emblemáticos de este último "cine de la crisis".

El argumento de *Hermosa juventud* (Jaime Rosales, 2014) no gira en torno a la industria pornográfica, la película muestra sin embargo claramente el aspecto tentacular que esta ha desarrollado en el siglo XXI, en plena recesión. El motivo de la pornografía enmarca el film de Jaime Rosales: no han pasado trece minutos de metraje cuando vemos a la pareja protagonista en la entrevista previa al rodaje de un film pornográfico; sin ropa y posicionándose ante una cámara abandonamos a Natalia, en el último plano de *Hermosa juventud*. Mucho ha sucedido entre ambas escenas, y ello hace que el final sea más desesperanzador. En la primera experiencia, el dinero aparece como motivación esencial, pero también se evoca una parte de fantasía (masculina) a la que obedece el haber cedido a la tentación del dinero fácil. El final del film elimina la ambigüedad que planeaba sobre ese rodaje, es un trabajo estable lo que busca Natalia, y lo que la lleva a Alemania, como a tantos españoles que han dejado su país en tiempos de crisis. Su desnudo final ante las cámaras subraya, pues, el fracaso de los personajes en un mundo que les niega oportunidades o se las pone a precio muy caro. El final se carga de intensidad en contraste con el recuerdo del primer rodaje, cobran así nuevos significados la soledad de Natalia, que antes estaba acompañada; su alemán chapurreado y la vulgaridad de los comentarios del presentador. El pesimismo se evidencia aún más al comparar el film con el que acabamos de comentar de Pablo Berger: si atendemos a los momentos en los que Carmen (Candela Peña, 00:20:41 y siguientes) y Natalia (Ingrid García Johnson, 00:17:07 y siguientes) se desvisten ante un extraño en *Torremolinos 73* y *Hermosa juventud* respectivamente, los gestos tímidos y pudorosos de la tardofranquista se oponen a la desenvoltura de la joven perteneciente a una generación habituada a las cámaras, como nos lo muestran las numerosas escenas en las que la pantalla cinematográfica se fusiona con la del ordenador o la del teléfono para dar cuenta de las conexiones por Skype o WhatsApp o mostrar alguna de las numerosas fotos que ritman la vida de esta generación hiperconectada. Sin embargo, en este caso, las cámaras permitirán a Carmen realizar su proyecto,

---

<sup>25</sup> *Los años desnudos. Clasificada S* (Félix Sabroso y Dunia Ayuso, 2011) da un salto de poco años para retratar a un país ávido de destape. Véase Seguin Vergara (2015), quien se acerca a la obra de Jesús Franco para cuestionar el paso del cine S al X en España, no sin antes ofrecernos ciertas precisiones en cuanto a terminología y legislación (71-73). Alejandro Melero Salvador cruza el estudio de la *Sexploitation* con el de la representación lésbica, y define la figura de la "heterolesbiana" presente en estos filmes (2010: 79-126).

mientras que para Natalia marcarán episodios recurrentes en la continua lucha por la supervivencia.

El realismo documental de *Hermosa juventud* se consigue gracias a estrategias como la improvisación en algunas escenas o el rodaje en espacios reales; en lo que se refiere a las escenas que acabamos de comentar, es además importante el haber contado con la colaboración de Ignacio Allende "Torbe", quien era ya entonces el "rey del porno español" (Verdú 2016), antes de convertirse en sinónimo de la cara más oscura de ese negocio, al ser imputado por delitos de abusos sexuales, pornografía infantil y trata de seres humanos. Pronto empezaría a hacerse públicos detalles de unos rodajes que parecían lejos de las experiencias que eran habituales en el negocio dos décadas, e incluso una década antes, pareciendo confirmarse de esa manera los análisis que realizan de la pornografía actual conocedores del sector, quienes llaman la atención acerca de la transformación de la industria pornográfica y la imposición de prácticas cada vez más extremas para atraer a un público ávido de nuevas experiencias.<sup>26</sup>

Es tal vez un filme que tematiza la pornografía casi sin apenas proponérselo, *No lo llames amor... llámalo X*, película de 2011 dirigida por Oriol Capel, el que mejor representa el fin de la industria pornográfica "tradicional", que coincide con la extensión del dominio de lo pornográfico fuera de los límites que se consideraba le estaban asignados. Se trata del único largometraje, hasta ahora, de quien está sin embargo muy presente en el panorama audiovisual español, como guionista de algunas de las series televisivas de más éxito –*7 vidas* (Globomedia, Telecinco, 1999-2006), *Aída* (Globomedia, Telecinco, 2005-2014)– y de algunos de los filmes más taquilleros de los últimos años –*Que se mueran los feos* (2010), *Perdiendo el Norte* (2015)<sup>27</sup>–. La referencia a *Por qué lo llaman amor cuando quieren decir sexo* (Manuel Gómez Pereira, 1993) se impone desde el título de una película que tiene tanto, o más, de televisiva que de cinematográfica.<sup>28</sup>

El largometraje de Oriol Capel narra la vuelta al mundo del cine pornográfico de quien lleva veinte años alejado de él. *El alzamiento nacional*, así se titula su nuevo y ambicioso proyecto: una película pornográfica sobre la guerra civil española –"Un auténtico disparate" (Bonet Mojica 2011: s.p.)–. Si parece que el proyecto no debería dejar a nadie indiferente, lo cierto es que la película que se rueda dentro de la película no es esperada por nadie y nadie llegará a verla, quedando bien claro que la época para ese tipo de cine pasó hace mucho tiempo.

---

<sup>26</sup> Algo que coinciden en señalar dos figuras tan diferentes como Ovidie, a la que ya nos hemos referido, y la investigadora Michela Marzano, que se distingue por sus posiciones antipornografía, contrariamente a la antigua estrella de la industria pornográfica, convertida hoy en realizadora de *porno chic*. Ya en 2003 la investigadora (Marzano 2003a) advierte acerca de lo extremo de las nuevas prácticas en la industria.

<sup>27</sup> Los dos filmes fueron dirigidos por Nacho G. Velilla, quien también realizó labores de dirección en las series que hemos mencionado.

<sup>28</sup> Encontramos asimismo un plantel de actores recurrente, que se convierte en indicativo de este tipo de cine televisivo que goza del favor de un público que parece agradecer reencontrarse en la sala con las caras que lo acompañan en su salón, pero también con un lenguaje audiovisual muy próximo al de la *sitcom*. El film de Capel no consiguió sin embargo el éxito en taquilla que este cóctel de elementos anunciaba.

A pesar de que el propio director afirme que el motivo de la pornografía le interesaba sobre todo como mero trasfondo de las historias de amor que se desarrollan en el filme (*Fotogramas* 2011: s.p.), este, desde su vertiente paródica, termina convirtiéndose en un canto del cisne de la industria pornográfica tal como la conocimos en el siglo xx, antes de que se diera el paso del sexo al cibersexo, y del VHS al ratón y al clic.

Precisamente “Aaaah..., clic, hmmm!” titulan Philippe Azoury y Emmanuelle Richard un artículo aparecido hace algo más de una década y en el que sintetizan la evolución del mercado de la pornografía. Al hacerlo ponen en evidencia –no son los únicos (Servois 2009)– la relación de ese sector con otros de la industria mediática contemporánea, como la telerrealidad. Esta modalidad televisiva y la evolución de la industria pornográfica aportan dos ejemplos de una muy contemporánea utopía de transparencia absoluta, que pasa por la ilusión de saciar un insaciable voyerismo y que debe tanto a profesionales como a *amateurs* (cualquiera que practique sexo delante de una cámara conectada). *Demonios tus ojos* (Pedro Aguilera, 2017) convierte estas cuestiones en motor narrativo. “Incesto fatal en tiempos de YouTube”, “un drama erótico sobre la pulsión voyerística” (Iglesias 2017) son sin duda acertados sintagmas para describir el film, en el que un director de cine se obsesiona con su hermana tras haber visto en Internet un vídeo pornográfico *amateur* protagonizado por ella.<sup>29</sup> Cuando Oliver (Julio Perillán) encuentra las imágenes en las que reconoce a su hermana (Ivana Baquero), ello se debe a la mera casualidad, y ni siquiera podemos saber entonces si nos hallamos ante imágenes grabadas intencionalmente para su explotación en línea o si se trata de imágenes “robadas”: perdidas en la web, recuperadas desde cualquier ordenador y dispositivo móvil, vienen a dar fe de una fragmentación y desnarrativización características de las nuevas modalidades de registro y difusión de imágenes, que se habrían convertido en la marca de fábrica de la actual industria pornográfica, estableciendo un puente con la pornografía audiovisual de los primeros tiempos (Mendíbil Blanco, García García y García Guardia 2017: 156).

## 5. FINAL

¿Vive nuestra sociedad al ritmo de una “orgía permanente” en la que la producción cultural actúa como forma elemental de la excitación colectiva? (Attimonelli y Susca 2017: 27 y 33). ¿Nos hallamos en una “era farmacopornográfica” en la que el sexo y la sexualidad se han convertido en el centro de la actividad política y económica? (Preciado 2013: 26). Reflexiones de este tipo han constituido un punto de arranque para nuestra observación del cine español de esta última década. Nos parecía pertinente cuestionar la existencia de un discurso pornográfico en

---

<sup>29</sup> El film contiene, más allá de lo pornográfico, una tematización del dispositivo fílmico y espectral cuyo tratamiento ha dividido a la crítica en el momento de su estreno –(Costa 2017, Iglesias 2017, Weinrichter 2017)–. Estas cuestiones y las referencias a Zulueta, Villaronga o Bigas Luna, Powell o Hitckcock aseguran que el film sea objeto de más críticas y exégesis en un próximo futuro.



el cine español en un momento en el que la expresión en ciertos medios puede llevar a pensar que la cultura se habría transformado en “pornocultura” (Attimone y Susca 2017).

Las películas españolas de esta última década reflejan las vivencias de personajes que se encuentran en un cruce de crisis, económicas y sociales, que han cambiado radicalmente las certezas que parecían haberse establecido a finales del siglo pasado. Sus maneras de vivir el sexo se ven modificadas sin duda por esas circunstancias, que los alienan de su propia sexualidad y/o los invitan a ampliar sus perspectivas al respecto. Nuevos roles y nuevas imágenes sexuales se incluyen en películas que quieren favorecer la normalización de orientaciones y prácticas contrarias a las hegemónicas. Es significativa en este sentido su presencia en obras dirigidas a una amplia audiencia, lejos de los circuitos marginales a los que estaban reservadas en otros momentos. Pero los filmes que dan cuenta de esta liberalización de los usos amorosos y sexuales resultan en cierta manera paradójicos, pues cuanto más parecen emanciparse los personajes en cuestiones libidinales, menos sexo se muestra en las pantallas.

Nos atrevemos, pues, a decir que, de modo general, estamos bien lejos de un discurso pornográfico en el cine español, aunque de manera puntual algunas películas asuman una representación de la sexualidad que las acerca a las imágenes pornográficas. ¿Enfría las pantallas la (supuesta) falta de tabú en torno al sexo? ¿Se ha establecido un tácito reparto de representaciones entre los *tubes* para Internet y los films que se consideran cinematográficos? En cuanto al primer aspecto, la voluntad de ciertos actores de no desnudarse en la pantalla, por miedo a la reacción del público, o la dificultad que acompaña la reproducción de imágenes de explícito contenido sexual fuera del aún estigmatizado ámbito de la pornografía industrial son indicadores de que imagen pornográfica y tabú siguen haciendo buena pareja. No es sin duda ajena a estas cuestiones la importante financiación por parte de cadenas de televisión generalistas (Atresmedia y Telecinco), que conocen bien los límites de representación aceptables para su público.

La aparente contradicción que hemos señalado se corresponde con la naturaleza paradójica que reconoce Gilles Lipovetsky como característica de los tiempos hipermodernos. En cuestiones sexuales, de comportamientos y de representación, llama la atención el sociólogo acerca de la combinación de una “inflación orgiástica” en los medios –haciendo referencia sobre todo a la accesibilidad a la pornografía *online*– con un “hedonismo temperado” en los comportamientos, que serían poco transgresivos y excesivos, caracterizados por una “moderación libidinal” (Lipovetsky 2006: 219-225) que, nos atrevemos a aventurar, se plasma en el cine generalista; es asimismo más que moderado el contagio que este experimenta de las formas pornográficas, con las que mantiene una relación no tan diferente a la existente en otros momentos del ecosistema audiovisual. La industria pornográfica ha conocido una verdadera revolución, como la está conociendo, asimismo, toda industria cultural, pero en esa transformación la pornografía sigue siendo pornografía: se consume (masivamente) en privado y sigue siendo señalada como nociva para la sociedad, sobre todo

a partir de sus efectos en la juventud (Lupo 2015: s.p.) y en los roles de género, llegando a destacarse su influencia en la violencia doméstica (Audureau y Leloup 2017: s.p.). El interés que la investigación universitaria muestra por ella no ha hecho desaparecer el estigma que le está asociado, ello es evidente en el revuelo que provocan aquellos filmes que adoptan sus códigos y en aquellos otros que optan por alejarse de sus modos de representación, evacuando imágenes de explícito contenido sexual.

En todo caso, mientras unos renuncian a las imágenes, otros las reivindican, algo que nos lleva de vuelta a esas expresiones alternativas tan necesarias, que agrupamos bajo el término de post-pornografía, y que desarrollan otros trabajos de este dossier.

## OBRAS CITADAS

- Aguilar Carrasco, Pilar (1998): *Mujer, amor y sexo en el cine español de los 90*. Madrid, Fundamentos.
- (2010): "La representación de las mujeres en las películas españolas: un análisis de contenido". En Fátima Arranz (ed.): *Cine y género en España*. Madrid, Cátedra, pp. 211-274.
- Alfeo Álvarez, Juan Carlos; González de Garay Domínguez, Beatriz; y Rosado Millán, María Jesús (2011): "Adolescencia e identidades LGBT en el cine español. Evolución, personajes y significados", *Icono 14*, vol. 9, n.º 3, pp. 5-54.
- Allbritton, Dean (2014): "Prime risks: the politics of pain and suffering in Spanish crisis cinema", *Journal of Spanish Cultural Studies*, vol. 15, accesible en <<http://dx.doi.org/10.1080/14636204.2014.931663>> [última visita: 15.9.2017].
- Audureau, William, y Leloup, Damien (2017): "Violences faites aux femmes: Emmanuel Macron souhaite un meilleur contrôle des jeux vidéo, des réseaux sociaux et de la pornographie", *Le Monde*, 25 de noviembre, accesible en <[http://www.lemonde.fr/pixels/article/2017/11/25/violences-faites-aux-femmes-emmanuel-macron-souhaite-un-meilleur-controle-des-jeux-vidéo-des-reseaux-sociaux-et-de-la-pornographie\\_5220411\\_4408996.html](http://www.lemonde.fr/pixels/article/2017/11/25/violences-faites-aux-femmes-emmanuel-macron-souhaite-un-meilleur-controle-des-jeux-vidéo-des-reseaux-sociaux-et-de-la-pornographie_5220411_4408996.html)> [última visita: 6.12.2017].
- Ares, Loreto, y Pedraz Poza, Sara A. (2011): "Sexo, poder y cine. Relaciones de poder y representaciones sexuales en los nuevos relatos pornográficos", *Icono 14*, vol. 9, n.º 3, pp. 98-119.
- Arranz, Fátima (2010): "La igualdad de género en la práctica cinematográfica española". En Fátima Arranz (ed.): *Cine y género en España*. Madrid, Cátedra, pp. 17-68.
- Attimonelli, Claudia, y Susca, Vincenzo (2017): *Pornoculture. Voyage au bout de la chair* [2016, en italiano]. Montréal, Liber.
- Azoury, Philippe, y Richard, Emmanuelle (2006) : "Aaaah..., clic, hmmm !", *Libération*, 8 de julio, accesible en <[http://www.liberation.fr/ecrans/2006/07/08/aaaah-clic-hmmm\\_45197?page=article](http://www.liberation.fr/ecrans/2006/07/08/aaaah-clic-hmmm_45197?page=article)> [última visita: 15.9.2017].
- Barroso, Miguel Ángel (2001): *Cine erótico en cien jornadas*. Madrid, Jaguar.
- Bonet Mojica, Lluís (2011): "No lo llames amor, llámalo X: Todos con Franco, Jess, claro", *La Vanguardia*, 6 de mayo, accesible en <<http://www.lavanguardia.com/>

- cine/20110506/54150913461/no-lo-llames-amor-llamalo-x-todos-con-franco-jess-claro.html> [última visita: 15.9.2017].
- Boyero, Carlos (2009): "Último tango en Tokio", *El País*, 24 de mayo, accesible en <[https://elpais.com/diario/2009/05/24/cultura/1243116002\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2009/05/24/cultura/1243116002_850215.html)> [última visita: 15.9.2017].
- Calvo, Alejandro (2010): "*Habitación en Roma*", *Sensacine*, accesible en <<http://www.sensacine.com/peliculas/pelicula-141302/criticas-prensa/#pressreview19729427>> [última visita: 15.9.2017].
- CIMA (2017): *Informe CIMA 2016. La representatividad de las mujeres en el sector cinematográfico español*, accesible en <<http://cimamentoring.com/informe-anual-2016/>> [última visita: 15.9.2017].
- Costa, Jordi (2010): "*Habitación en Roma*", *Fotogramas*, accesible en <<http://www.fotogramas.es/Peliculas/Habitacion-en-Roma>> [última visita: 15.9.2017].
- (2017): "Una mirada a los límites", *El País*, 12 de mayo, accesible en <[https://elpais.com/cultura/2017/05/11/actualidad/1494504377\\_119087.html](https://elpais.com/cultura/2017/05/11/actualidad/1494504377_119087.html)> [última visita: 15.9.2017].
- y Sánchez, Sergi (2009): "*Mapa de los sonidos de Tokio*", *Fotogramas*, accesible en <<http://www.fotogramas.es/Peliculas/Mapa-de-los-sonidos-de-Tokio>> [última visita: 15.9.2017].
- Cristobal, Ramiro (2010): *La homosexualidad en el cine*. Madrid, Ediciones irreverentes.
- Del Corral, Pedro (2017): "Imagina ser directora de cine. Solo un 20% de ellas lo consiguen", *El Mundo*, 8 de marzo, accesible en <<http://www.elmundo.es/cultura/2017/03/08/58bf09c646163ff5208b4576.html>> [última visita: 15.9.2017].
- Egaña, Lucía (2009): "La pornografía como tecnología de género. Del porno convencional al postporno. Apuntes freestyle", *La Fuga*, edición 9, accesible en <<http://www.lafuga.cl/la-pornografia-como-tecnologia-de-genero/273>> [última visita: 15.9.2017].
- El blog de cine español* (2013): "Ránking: las diez películas españolas más eróticas del siglo XXI", *El Blog de Cine Español*, accesible en <<http://www.elblogdecineespanol.com/?p=12008>> [última visita: 15.9.2017].
- El Mundo* (2009): "La industria del porno de EE.UU pide ayuda para afrontar la crisis", *El Mundo*, 8 de enero, accesible en <<http://www.elmundo.es/mundodinero/2009/01/08/economia/1231374682.html>> [última visita: 15.9.2017].
- (2015): "El director de *Playboy* tras eliminar los desnudos: 'Ya es algo pasado de moda'", *El Mundo*, 11 de noviembre, accesible en <<http://www.elmundo.es/televisi on/2015/11/11/5642c476ca4741634e8b463b.html>> [última visita: 15.9.2017].
- El País* (2006): "El gran negocio del 'porno'", *El País*, 26 de noviembre, accesible en <[https://elpais.com/diario/2006/11/26/domingo/1164516755\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2006/11/26/domingo/1164516755_850215.html)> [última visita: 15.9.2017].
- (2017): "*Playboy* recupera los desnudos en su revista", *El País*, 14 de febrero, accesible en <[https://elpais.com/elpais/2017/02/13/estilo/1487014622\\_897717.html](https://elpais.com/elpais/2017/02/13/estilo/1487014622_897717.html)> [última visita: 15.9.2017].
- Fernández Porta, Eloy (2012): €®0\$ [2010]. Barcelona, Anagrama.
- Filmaffinity (s.a.): "*Castillos de cartón*", *Filmaffinity*, accesible en <<https://www.filmaffinity.com/es/film726002.html>> [última visita: 15.9.2017].

- Fotogramas (2011): "Estreno *No lo llames amor... llámalo X*", *Fotogramas*, 3 de mayo, accesible en <<http://www.fotogramas.es/Peliculas/No-lo-llames-amor-llamalo-X/Estreno-No-lo-llames-amor-llamalo-X>> [última visita: 15.9.2017].
- Freixas, Ramon, y Bassa, Joan (2005): *Cine, erotismo y espectáculo*. Barcelona, Paidós.
- (2000): *El sexo en el cine y el cine de sexo*. Barcelona, Paidós.
- Fuentefría Rodríguez, David (2017): "PorNo Future: estética del totalitarismo en la biología 'Latex' y 'Shock', de Michael Ninn", *Fotocinema*, n.º 15, pp.179-201.
- García, Álvaro (2009): "Sé lo que es cuando lo veo. Breve introducción a la imagen pornográfica", *La Fuga*, edición 9, accesible en <<http://www.lafuga.cl/se-lo-que-es-cuando-lo-veo/262>> [última visita: 15.10.2017].
- García García, Francisco, y Arroyo Fernández, Miguel (2011): "Discursos sobre la sexualidad en el cine. Presentación", *Icono 14*, vol. 9, n.º 3, pp. 1-4.
- García Rodríguez, Javier (2008): *El celuloide rosa*. Barcelona, Ediciones de La Tempestad.
- González, Clarissa (2011): "Visibilidad y diversidad lésbica en el cine español. Cuatro películas de la última década", *Icono 14*, vol. 9, n.º 3, pp. 221-255.
- Gubern, Román (2005): *La imagen pornográfica y otras perversiones ópticas*. Barcelona, Anagrama.
- Iglesias, Eulàlia (2010): "Los excesos del amor", *Público*, 7 de mayo, accesible en <<http://www.publico.es/culturas/excesos-del-amor.html>> [última visita: 15.9.2017].
- Iglesias, Eulàlia (2017), "*Demonios tus ojos: incesto fatal en tiempos de YouTube*", *El Confidencial*, 12 de mayo, accesible en <[https://www.elconfidencial.com/cultura/cine/2017-05-12/demonios-tus-ojos-estreno\\_1381156/](https://www.elconfidencial.com/cultura/cine/2017-05-12/demonios-tus-ojos-estreno_1381156/)> [última visita: 15.9.2017].
- Kourelou, Olga; Liz, Mariana; Vidal, Belén (2014), "Crisis and creativity: The new cinemas of Portugal, Greece and Spain", *New Cinemas*, vol. 12, n.º 1-2, pp. 133-151.
- Lipovetsky, Gilles (2006): *Le bonheur paradoxal. Essai sur la société d'hyperconsommation*. París, Gallimard.
- Lupo, Carolina (2015): "La pornografía en Internet", *Nuestro tiempo*, n.º 696, accesible en <<http://www.unav.es/nuestrotiempo/es/temas/pornografia-internet>> [última visita: 15.9.2017].
- Marzano, Michela (2003a): "La nouvelle pornographie et l'escalade des pratiques: corps, violence et réalité", *Cités*, vol. 3, n.º 15, pp. 17-29.
- (2003b): *La pornographie ou l'épuisement du désir*. París, Buchet Chastel.
- Melero Salvador, Alejandro (2010): *Placeres ocultos. Gays y lesbianas en el cine español de la transición*. Madrid, Notorious Ediciones.
- Mendíbil Blanco, Álex; García García, Francisco; y García Guardia, María Luisa (2017): "Narratología porno. Una lectura semiótica de *Tras la puerta verde*", *Fotocinema*, n.º 15, pp. 155-177.
- Mira, Alberto (2008): *Miradas insumisas. Gays y lesbianas en el cine*. Barcelona/Madrid, Editorial Egales.
- Montero, Laureano (2014): *Le cinéma d'Eloy de la Iglesia: marginalité et transgression*, tesis doctoral inédita, Université de Bourgogne Franche-Comté (Dijon), accesible en <<https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-01137787/document>> [última visita: 15.9.2017].
- Moral, Pedro (2016): "¿Hay un lugar para el erotismo en el cine?", *Cinemanía*, 4 de septiembre, accesible en <<http://cinemania.elmundo.es/noticias/hay-un-lugar-para-el-erotismo-en-el-cine/>> [última visita: 15.9.2017].

- Ogien, Ruwen (2008): *Penser la pornographie*. París, Presses Universitaires de France.
- Palencia, Leandro (2011): *La pantalla visible. El cine queer en 33 películas*. Madrid, Editorial Popular.
- Paveau, Marie-Anne (2014): *Le discours pornographique*. París, La Musardine.
- y Perea, François (coords.) (2015): *La pornographie et ses discours*. Nancy, Presses Universitaires de Nancy.
- Pavés, Gonzalo, y García Gómez, Francisco (coords.) (2017): "Sexo y erotismo en el cine", dossier, *Fotocinema*, n.º 15.
- Prada, Nancy (2009): "Erotismo y pornografía", *La Fuga*, edición 9, accesible en <<http://www.lafuga.cl/erotismo-y-pornografia/283>> [última visita: 15.9.2017].
- Preciado, Paul B. (2013): *Testo Yonqui* [2008]. Barcelona, Espasa.
- Seguin Vergara, Jean-Claude (2015): "Deslizamientos progresivos del placer: del 'S' al 'X' en el cine español", *Área abierta*, vol. 15, n.º 3, pp. 69-84.
- Servois, Julien (2009): *Le cinéma pornographique*. París, Vrin.
- Toffler, Alvin (1981): *La tercera ola* [1979]. Bogotá, Plaza & Janés.
- Verdú, Daniel (2016): "Yo trabajé para Torbe", *El País*, 17 de junio, accesible en <[https://elpais.com/ccaa/2016/06/14/catalunya/1465919624\\_004283.html](https://elpais.com/ccaa/2016/06/14/catalunya/1465919624_004283.html)> [última visita: 15.9.2017].
- (2015), "La vida secreta de una webcamer", *El País*, 18 de marzo, accesible en <[https://politica.elpais.com/politica/2015/03/06/actualidad/1425658999\\_487258.html](https://politica.elpais.com/politica/2015/03/06/actualidad/1425658999_487258.html)> [última visita: 15.9.2017].
- Villarmea Álvarez, Iván (2016): "Rostros y espacios de austeridad en los cines ibéricos (2007-2016)". Ponencia (inédita) en *XVII Forum for Iberian Studies. The Crisis in the Iberian Peninsula*, 20-30 de septiembre, University of Oxford.
- Viña, José Miguel (2011): "Impulso destructor. (S)experiencia perversa", *Revista Icono 14*, vol. 9, n.º 3, pp. 177-193.
- Weinrichter, Antonio (2017): "Demonios tus ojos (\*\*): pulsión escópica", *ABC*, 11 de mayo, accesible en <[http://www.abc.es/play/cine/criticas/abci-critica-demonios-tus-ojos-201705111750\\_noticia.html](http://www.abc.es/play/cine/criticas/abci-critica-demonios-tus-ojos-201705111750_noticia.html)> [última visita: 15.9.2017].
- Williams, Linda (1989): *Hard core: power, pleasure and the "frenzy of visible"*. Berkeley, University of California Press.
- (ed.) (2004): *Porn Studies*. Durham, Duke University Press.
- (2009): "El acto sexual en el cine", *La Fuga*, edición 9, accesible en <<http://www.lafuga.cl/el-acto-sexual-en-el-cine/266>> [última visita: 15.9.2017].



# MISCELÁNEA







DE ESCRITORES PORTÁTILES Y BÁRBAROS:  
VILA-MATAS Y BOLAÑO ESCRIBIENDO HISTORIAS DE  
LA LITERATURA INVENTADAS<sup>1</sup>ABOUT PORTABLE AND BARBARIAN WRITERS:  
VILA-MATAS AND BOLAÑO WRITING INVENTED HISTORIES OF LITERATURESARA GONZÁLEZ ÁNGEL  
Universidad de Sevilla  
sara.gonzalez.angel@gmail.com

RESUMEN: En este artículo he tratado de poner en relación dos novelas: *Historia abreviada de la literatura portátil* (1985), de Enrique Vila-Matas, y *Estrella distante* (1996), de Roberto Bolaño. Para ello se ha tomado como eje de comparación las historias de la literatura inventadas que aparecen en ambas obras y los mecanismos utilizados en su construcción. A través de estas historias, se subraya, también, el juego intertextual presente en los dos libros, motivado, sin duda alguna, por el interés recíproco de ambos autores que derivó en una profunda amistad hasta la muerte del escritor chileno.

PALABRAS CLAVE: Vila-Matas; Bolaño; novela actual; escritores bárbaros; escritores portátiles

ABSTRACT: In this paper I have tried to link two novels: Enrique Vila-Matas' *Historia abreviada de la literatura portátil* (1985) and Roberto Bolaño's *Estrella distante* (1996). For this work I have taken as an axis of comparison the invented literature history that appears in both works and the mechanisms used for their construction. Through these histories, I have emphasized, also, the intertextual game existing in two books, motivated, of course, for the mutual interest of each author that has resulted in a deep friendship until the decease of the Chilean writer.

KEYWORDS: Vila-Matas; Bolaño; Novel Today; Barbarian Writers; Portable Writers



<sup>1</sup> La investigación que ha dado lugar a este artículo se ha llevado a cabo gracias a un contrato predoctoral FPI 2015 concedido por el Ministerio de Economía y Competitividad financiado por el Fondo Social Europeo.

La literatura me permitió comprender la vida, pero me dejó fuera de ella  
Enrique Vila-Matas, *Café con shandy*

## 1. INTRODUCCIÓN

Las novelas *Historia abreviada de la literatura portátil*, de Enrique Vila-Matas, y *Estrella distante*, de Roberto Bolaño, tienen en común, además de la amistad de sus autores, un elemento estructural: en ambas se recoge la historia completa de un grupo literario inventado. El catalán recrea la conjura de los *shandy* o la literatura portátil; el chileno habla de los heterodoxos escritores bárbaros, logia estrechamente relacionada con Carlos Wieder, antihéroe en torno al que gira la novela de Bolaño. Además, Vila-Matas es el más popular de los escritores españoles en América Latina en la actualidad (Domínguez 2007: 59), y Bolaño es tan reconocido en España que a veces se confunde su nacionalidad. Los dos fueron muy amigos. En la obra de ambos autores se plasma la insatisfacción del ser humano actual y la continua búsqueda, con la certeza de que esta será en vano. Sin embargo, son muy diferentes los tonos. Mientras que la obra de Bolaño no tiene más color que el de las portadas de la colección Compactos de Anagrama y todo está impregnado de una grisácea apatía y un nihilismo asfixiante,<sup>2</sup> la obra de Vila-Matas es una continua explosión sensorial vanguardista, donde la losa que arrastra el escritor contemporáneo se sobrelleva con un humor mordaz e irónico que arranca sonrisa tras sonrisa en sus lectores.

Los dos escritores tienen la misma forma de entender el mundo y la misma necesidad de huir, pero dos formas muy distintas de entender la literatura que se refleja en los grupos literarios que inventan, personajes colectivos y sus *alter egos* respectivos. Y bajo esto, una amistad subyacente que hace que la obra de ambos esté mucho más cerca de lo que pudiera parecer, aunque no se conocieron hasta poco después de la publicación de *Estrella distante* (octubre de 1996), como cuenta el propio Vila-Matas: "A Bolaño le conocí justo al final de su etapa de encierro, aunque sería más exacto llamarla de anonimato, de aislamiento, de enclaustramiento. Le conocí un 21 de noviembre de 1996 en Blanes en el Bar Novo" (Vila-Matas 2013: s.p.). En este mismo texto consta, además, que Bolaño sí sabía de Vila-Matas y de su obra, ya que, cuando fueron presentados, lo reconoció enseguida.

El escritor catalán inventa en *Historia abreviada de la literatura portátil* toda una historia de la literatura de vanguardia, dando las claves para poder pertenecer a ella, plasmando en la obra una filosofía de vida que pueden hacer suya todos aquellos artistas que quieran ser o se consideren a sí mismos portátiles.

---

<sup>2</sup> Así define Vila-Matas el espíritu creador de Roberto Bolaño: "A veces pienso que toda la obra principal de Bolaño, escrita en tiempo récord hasta su muerte en 2003, se desarrolla de lleno en el callejón más difícil, aquel del que hablé ya antes: pasaje oscuro y mortal, sin luz del paraíso ni escapatoria alguna para quien ha percibido con susto que, tras poner a punto su máquina del anonimato, su deseo se ha realizado, pero es mortal de necesidad: su estrella ha sido vista, captada por los cuervos del nuevo territorio en el que se ha adentrado" (Vila-Matas 2013: s.p.).

Vila-Matas es uno de esos portátiles o *shandy*;<sup>3</sup> Roberto Bolaño, también lo es, pese a haber imaginado él a los escritores bárbaros y así lo considera Vila-Matas (2013: s.p.): Bolaño no era Wieder, el líder de los escritores bárbaros, ni se le parecía. Bolaño no era un escritor bárbaro. Para Vila-Matas Bolaño era un escritor de verdad, un “escritor de los de antes”, un *shandy*. Los *shandy* son chiflados, y su locura tiene un punto de genialidad que los hace inofensivos; los escritores bárbaros son locos y peligrosos tanto para la sociedad como para ellos mismos, ya que su locura es obsesiva y escatológica, reducida a las más primarias necesidades e impulsos del ser humano.

## 2. DOS LITERATURAS INVENTADAS

### 2.1. La literatura portátil (*Historia abreviada de la literatura portátil*, 1985)

La historia de la literatura portátil comienza en 1924 y dura apenas tres años, ya que, coincidiendo con el acto de homenaje a Góngora celebrado en 1927 en Sevilla, este grupo se desintegra. Este final del grupo *shandy* es muy interesante puesto que se establece un paralelismo, dejando claras las diferencias, entre los escritores portátiles y los integrantes de la llamada Generación del 27. De lo que se dice sobre los poetas del 27 en la novela puede deducirse la poca consideración que les tiene Vila-Matas, acérrimo defensor de la vanguardia, pero de una vanguardia verdadera que poco se parece a la practicada por muchos de los integrantes del grupo español. La literatura portátil es, pues, la historia de un grupo de escritores vanguardistas “de verdad” y es, a su vez, explícitamente inventada –es una novela y no pretende ser tomada por otra cosa–. La Generación del 27, por su parte, no es un grupo de poetas vanguardistas, aunque así suele presentarse. Por otro lado, la Generación del 27 es un grupo que, pese a ser real, se construye de una forma mucho más artificial que el grupo *shandy* y, pese a que el grupo español intenta sobrevivir como tal, las últimas revisiones académicas lo ponen cada vez más en entredicho (de Torre 1962; Gullón 1982; García de la Concha 1984; Wentzlaff-Eggebert 1999; Anderson 2005).

Como advierte Vila-Matas, el origen de los *shandy* tuvo lugar en el invierno de 1924, un día en el que se dio un cúmulo de coincidencias que fueron interpretadas por la voz narrativa como “los pilares sobre los que se edificó la historia de la literatura portátil” (Vila-Matas 2012: 9). A partir de ese momento y durante los tres años que sobrevivió la conjura, el mapa por el que se movieron los portátiles abarcó desde la Vieja Europa hasta África o Estados Unidos. De todos ellos fueron siete los lugares fundamentales, escenarios de eventos grupales. Estos lugares son: París, Port Actif (Nigeria), Viena (fiesta el 27 de marzo de 1925 en casa de Littbarski), Praga (donde tratan de encontrarse entre la

---

<sup>3</sup> Según Vila-Matas, y en relación con el humor irónico que tiñe toda su filosofía artística de la que se habló anteriormente, esta es la definición de *shandy*: “*shandys*, también llamados *portátiles*, conjurados de los años 20 que adoptaron este nombre en referencia al dialecto de algunas zonas del condado de Yorkshire (donde Laurence Sterne, autor del *Tristram Shandy*, vivió gran parte de su vida), donde significa indistintamente alegre, voluble y chiflado” (Vila-Matas 2010: s.p.).

niebla y lo que encuentran es a los temibles *odradeks*<sup>4</sup>), Trieste,<sup>5</sup> Bahnhof Zoo<sup>6</sup> y, finalmente, Sevilla (encuentro en el Ateneo en homenaje a Góngora en el 27, donde Crowley leyó un discurso escrito por Bruno Schulz en el que se hablaba de la angustia del escritor portátil, añadiendo datos reveladores sobre la existencia del grupo y condenándolo a muerte tras revelar el secreto de la conjura).<sup>7</sup> Los objetivos *shandy* eran tan claros como inútiles: lo único que perseguían era que la conjura fuera secreta<sup>8</sup> y desenmascarar a los malos escritores<sup>9</sup> –esto lo hacían poniendo a prueba la portatilidad de su obra.<sup>10</sup> Si la obra del artista que aspirara a ser *shandy* era, efectivamente, portátil, era también, efectivamente, inútil e intrascendente y a ello aspiraban.<sup>11</sup> Los miembros del grupo de la literatura portátil debían tener entonces dos requisitos indispensables: que la obra de uno no fuera pesada y cupiera en un maletín, que llevarían siempre consigo, y funcionar como una máquina soltera. Ya que la aspiración máxima en las vanguardias, tanto del individuo como del objeto, es el no ser (y esta finalidad se desprende de cada pasaje de la novela de Vila-Matas), perder la función natural para la que alguien o algo ha sido creado es un gran paso hacia esa desintegración de la identidad. Los objetos encuentran su verdadero valor en la afuncionalidad y el individuo, en la cosificación, que puede conducir a la afuncionalidad. En esta línea, Duchamp, personaje fundamental en la Historia de la Literatura Portátil, idea dos estados equivalentes: la máquina soltera, para las personas, y el “ready-

---

<sup>4</sup> Los *odradeks* eran el complemento oscuro de todo *shandy*, que surgía cuando este último pasaba demasiado tiempo aislado y en soledad. Eran seres no necesariamente antropomórficos, generalmente con aspecto bastante cómico, pero que sin embargo inspiraban un insoportable terror a su complementario *shandy*: “pero concentrarse tiene sus riesgos y acaba creando *odradeks*, golems, bucarestis y todo tipo de criaturas que pueblan la soledad de quienes, en tensa convivencia con el doble, se aíslan para trabajar” (Vila-Matas 2012: 88).

<sup>5</sup> Ciudad que queda sumida en la niebla que pareciera recién traída de Praga: “espesa y pertinaz niebla de Trieste” (Vila-Matas 2012: 89).

<sup>6</sup> Submarino inmóvil en ¿Berlín?, “allí a bordo del Bahnhof Zoo, era que la conjura podía, en cualquier momento, entrar en su agonía, pues la Muerte parecía estar estrechando ya su cerco” (Vila-Matas 2012: 107).

<sup>7</sup> “Ya desde el primer momento, los *shandys* vieron que nada era tan deseable como que la conjura portátil se convirtiera en la exaltación espectacular de lo que surge y desaparece con la arrogante velocidad del relámpago de la insolencia. De ahí que la existencia de la conjura *shandy*, cuya principal característica era la de conspirar por el hecho mismo de conspirar, fuera breve. Tres años después de la caída de Varese y la crisis nerviosa de Biely, concretamente en el día del homenaje a Góngora en Sevilla, año 1927, el satanista Aleister Crowley, acompañándose de un gesto deliberadamente histriónico, disolvió la sociedad de los portátiles” (Vila-Matas 2012: 14).

<sup>8</sup> “... una sociedad secreta sin precedentes en la historia del arte” (Vila-Matas 2012: 14).

<sup>9</sup> “... quienes hicieron posible que pueda hoy desenmascararse con más facilidad que nunca a todos aquellos que, como dijo Hermann Broch, ‘no es que sean malos escritores, sino delincuentes’” (Vila-Matas 2012: 14).

<sup>10</sup> Walter Benjamin creó “esa máquina risueña de pesar libros que lleva su apellido y que todavía hoy nos permite detectar, con absoluta precisión, cuáles son las obras literarias que resultan insoportables y por tanto, aunque traten de disimularlo, intransportables” (Vila-Matas 2012: 10).

<sup>11</sup> “... sabían que miniaturizar es hacer portátil, y que esta es la forma ideal de poseer cosas para un vagabundo o un exiliado. Pero miniaturizar es también ocultar [...] miniaturizar significaba también hacer inservible” (Vila-Matas 2012: 11).

made”, para los objetos. La forma en que el individuo puede aspirar a la no funcionalidad es la no reproducción, ya que el fin último del ser humano es perpetuar la especie. Y esto es lo que implica el concepto de máquina soltera,<sup>12</sup> que aspira a la no unión ni compromiso con otro ser de su especie. Por otro lado, el “ready-made” consiste en sacar al objeto de su contexto original, perdiendo así su función y quedando estéticamente anestesiado. Con ello, se pretende poner en valor las cualidades artísticas que cualquier objeto cotidiano tiene cambiando la perspectiva del receptor. El *shandy*, por tanto, además de funcionar como máquina soltera debe convertir su obra en poco menos que en un “ready-made”, donde la extensión es opuesta a lo esperado y, sin embargo, su repercusión artística será mucho mayor.

Además de tener una obra portátil, casi *ready-made*, y comportarse como una máquina soltera, se recomendaba al aspirante a *shandy* cumplir las siguientes características: tener un espíritu innovador, una sexualidad extrema (ser una máquina soltera no significa ser asexual), no tener objetivos vitales definidos, ser nómadas e insolentes, tener simpatía “por la negritud” y “vivir en tensa convivencia con la figura del doble” (Vila-Matas 2012: 13). Estas características hacían del portátil “la imagen de una persona célibe, imposible, gratuita y delirante, es decir: un artista portátil” (Vila-Matas 2012: 13) o, lo que es lo mismo, una obra de arte viva: la aspiración máxima del *ready-made*, seres en construcción continua que viven por y para el arte, en ese caso literario, y su vida es todo un “arte de vivir” (Monmany 2007: 66).

Los portátiles vivían por y para la literatura y debían luchar contra aquellos escritores no portátiles. Sin embargo, el grupo tenía un enemigo mucho más trascendental que la buena o mala literatura, un enemigo que les atenazaba el espíritu desde sus más recónditos inicios en Port Actif: la muerte. Para unos seres artísticos, la posibilidad de desaparecer sin dejar rastro, la posibilidad de morir, es aterradora, ya que el arte es, en sí, trascendente y durable, es decir, inmortal. En la novela, este enemigo terrible para el canto a la vida que implica la conjura portátil se presenta en oposición a la máquina soltera y en relación con lo femenino (gestación, nacimiento y amor-compromiso), que, en forma de *femme fatale*, se convierte en otra de las grandes amenazas de lo portátil.<sup>13</sup>

Sin embargo, la novela, llegada a este punto, lejos de introducir digresión trascendental alguna sobre la muerte, retoma con fuerza el humor irónico característico de Vila-Matas describiendo con todo lujo de detalles la creación y labor

<sup>12</sup> En la novela, la máquina soltera se materializa en la siguiente descripción: Como niños irresponsables se comportaron siempre los escritores portátiles y, ya desde el primer momento, establecieron como requisito indispensable para entrar en la sociedad secreta shandy el permanecer soltero o, al menos, actuar como si uno lo fuera, es decir, funcionar como una máquina soltera en el sentido que quiso darle Marcel Duchamp (Vila-Matas 2012: 12-13).

<sup>13</sup> “Pero, como ya es sabido, nacer es empezar a morir. Que las mujeres fatales se instalaran en las máquinas solteriles shandys no eximió a estas últimas de futuras averías irreparables, ya que, en el preciso instante de saberse vivas y portátiles, abrazaron a la Muerte, lo que explica tanto la aparición inmediata de la palabra suicidio en su horizonte como el hecho de que uno de los comensales de Port Actif, precisamente el que se había enamorado de la mujer fatal, se hiciera cargo allí mismo de la fatalidad de una oficina portátil, la Agencia General del Suicidio” (Vila-Matas 2012: 27).

de labor de una "Agencia General del Suicidio",<sup>14</sup> a través de la que se sobrevive, con gran carga de ironía, a la oscura muerte (Monmany 2007: 63-64). Esta forma de afrontar uno de los temas fundamentales de la narrativa actual, que también está continuamente presente en la obra de Bolaño, contrasta fuertemente con el tratamiento que recibe lo violento y lo mórbido en *Estrella distante*.

Los *shandy* consiguen zafarse de las garras de este enemigo mortal y encuentran el antídoto perfecto para el veneno del *spleen* y el desengaño por la vida. Se presenta la literatura como la solución a este problema trascendental: "el drama de todo shandy fue comprender que había caído del lado de la muerte, pronto se vio que el suicidio no era solución ni era nada, y que solo podría ser realizado en el espacio mismo de la escritura" (Vila-Matas 2012: 37). Como seres artísticos, los *shandy* descubren que las grandes experiencias vitales deben vivirse en el arte y por ello es la literatura la que los salva de ese "lado de la muerte", aunque no todos consiguen salvarse:

Una vez aceptada la inevitabilidad de las bajas en las filas portátiles, fue necesario reclutar nuevos miembros y para ello idearon un sistema secreto para captar nuevos miembros sin que la logia fuera expuesta ante ojos inadecuados.

El procedimiento se describe de la siguiente forma en la novela:

A lo largo de un año estuvo Antheil paseándose por las terrazas de Montparnasse y de Saint-Germain repartiendo, en perfecto silencio y con gestos de conspirador, el alfabeto manual de los sordos. Junto al alfabeto había unas instrucciones a primera vista incomprensibles: doce frases que solo adquirirían sentido para aquel que se diera cuenta de que, leyendo verticalmente la primera letra de cada una de las doce frases aparecía esta dirección: SEPT RUE ODEON.

Por otra parte, la primera de las frases, escrita en español, cobraba cierto interés si alguien se entretenía en leer la palabra que componían las mayúsculas: Si Hablas Altos Nunca Digas Yo.

Es decir, SHANDY. [...]

Quienes descubrían esto entendían que, por misteriosos conductos, se les invitaba a beber shandy a una casa. (Vila-Matas 2012: 40)

Como puede apreciarse, tan solo un verdadero *shandy*, o, en su defecto, un niño curioso que se inicia en las artes del espionaje, si es que hay alguna diferencia entre ambos, podría descryptar semejantes instrucciones y acabará acudiendo a la cita en la *Rue Odeon*, engrosando, así, la nómina autores de la literatura portátil.

---

<sup>14</sup> "La Agencia General del Suicidio ofrece finalmente un medio algo correcto de abandonar la vida, pues la muerte es el único de todos los desfallecimientos que jamás se disculpa. Es así que se han organizado los entierros-expreso: banquete, desfile de amigos y conocidos, fotografía (o mascarilla *postmortem*, a elección), entrega de recuerdos, suicidio, colocación en el ataúd, ceremonia religiosa (facultativa), traslado del cadáver al cementerio. La Agencia General del Suicidio se encarga de ejecutar las últimas voluntades de los Señores Clientes" (Vila-Matas 2012: 27).

## 2.2. La escritura bárbara (*Estrella distante*, 1996)

Cuarenta y cuatro años después de que se originara la conjura *shandy*, Raoul Delorme funda en París la escritura bárbara, coincidiendo con las revueltas estudiantiles conocidas como Revolución del 68. Tenía entonces Raoul Delorme treinta y tres años, y, después de ser soldado y vendedor de mercado de abastos, se estableció como portero de un edificio céntrico de París y nuevo mesías fundando la secta de los Escritores Bárbaros (Bolaño 1999: 65).

El objetivo de este grupo era hacer una suerte de revolución comunista de la literatura paralela a esa revolución que se estaba produciendo en las calles de París y otras ciudades de Europa. Planeaban arrancar la literatura de las fauces de la élite literaria de una vez por todas, objetivo, por otro lado, completamente absurdo:

... se propugnaba, en un estilo entrecortado y feroz, una literatura escrita por gente ajena a la literatura (de igual forma que la política, tal como estaba ocurriendo y el autor se felicitaba por ello, debía hacerla gente ajena a la política). La revolución pendiente de la literatura [...] será de alguna manera su abolición. Cuando la Poesía la hagan los no-poetas y la lean los no-lectores. (Bolaño 1999: 67)

El método que proponen los escritores bárbaros es tan ajeno a la literatura como lo eran sus objetivos. Se pretende hacer literatura de una forma lo más alejada posible de lo literario. Si los *shandy* eran seres artísticos, los escritores bárbaros eran la encarnación del anti-arte, aunque, en cierto modo, también buscaban la comunión esencial con la literatura a través del cuerpo. Así es como Bolaño describe el proceso creativo de los bárbaros:

El aprendizaje consistía en dos pasos aparentemente sencillos. El encierro y la lectura. Para el primer paso había que comprar víveres suficientes para una semana o ayunar. También era necesario, para evitar las visitas inoportunas, avisar que uno no estaba disponible para nadie o que salía de viaje por una semana o que había contraído una enfermedad contagiosa. El segundo paso era más complicado. Según Delorme, había que fundirse con las obras maestras. Esto se conseguía de una manera harto curiosa: defecando sobre las páginas de Stendhal, sonándose los mocos con las páginas de Víctor Hugo, masturbándose y desparramando el semen sobre las páginas de Gautier o Banville, vomitando sobre las páginas de Daudet, orinándose sobre las páginas de Lamartine, haciéndose cortes con hojas de afeitar y salpicando de sangre las páginas de Balzac o Maupassant, sometiéndolo, en fin, a los libros a un proceso de degradación que Delorme llamaba humanización. [...] Según Delorme, el *escritor bárbaro* salía fortalecido de la experiencia y, lo que era verdaderamente importante, salía con una cierta instrucción en el arte de la escritura, una sapiencia adquirida mediante la "cercanía real", la "asimilación real" (como la llamaba Delorme) de los clásicos, una cercanía corporal que rompía todas las barreras impuestas por la cultura, la academia y la técnica. (Bolaño 1999: 65-66)

Esta literatura, a diferencia de la portátil, no necesitó buscar adeptos de manera encubierta ya que su naturaleza, no solo no era secreta, sino que se divulgaban sus obras en la prensa. Es por este motivo –y quizá por lo “atractivo” y accesible del método– por el que consiguió un considerable número de seguidores,<sup>15</sup> llegando incluso a publicarse una antología de obras “bárbaras”.<sup>16</sup> Estos escritores, además, eran poetas: “la mayoría de los *bárbaros*, por supuesto, eran poetas” (Bolaño 1999: 66). Esto se opone a la abundancia de novelistas –y artistas en general, pero no poetas– que engrosaba las listas de los *shandy*. Parece que la poesía es el género más accesible para el autor neófito y, pese a su brevedad, el menos portátil, ya que difícilmente puede apreciarse como arte una poesía ligera que no tenga la amenaza de arrastrar al creador del lado de la muerte; ambas características hacen a la poesía interesante para unos y desdeñable para los otros.

La escritura bárbara de *Estrella distante*, con el ejemplo de su crítico intelectual, Carlos Wieder, bajo el nombre de Jules Defoe, es la traducción al arte de ese mal absoluto que tanto interesa a Bolaño y que trató de plasmar a lo largo de toda su obra. Esta logia literaria, con puntos en común con la de los portátiles de Vila-Matas, se diferencia de ella, fundamentalmente, por el momento en que nace. Un momento histórico en el que el ser humano se ha sumido de lleno en el *spleen* que comenzaba a afectar a los portátiles a principios del siglo xx. El estado de ánimo histórico de la escritura bárbara se basa en el inmovilismo, la frustración, el aislamiento y el egoísmo: no puede olvidarse que forman un grupo literario que no se reúne ni aspira a ello. La escritura bárbara da una última vuelta de tuerca a los manifiestos vanguardistas, con grandes dosis de *kitsch* y pasando por el filtro del mal absoluto. No en vano el poeta-crítico de estos escritores es una suerte de encarnación del mal que ya había protagonizado pasajes de horror en *La literatura nazi en América*, aquí, Carlos Wider se llamaba Carlos Ramírez Hoffman (Bolaño 2005: 203-221). Son los propios personajes de *Estrella distante* los que fantasean con las posibles variaciones del nombre de Wieder y sus terribles significados hasta llegar a relacionarlo con el mal y lo diabólico en un largo encadenamiento etimológico.<sup>17</sup>

---

<sup>15</sup> “No se sabe cómo pero no tardó en tener algunos seguidores. Eran gente como él, sin estudios y de condición social baja y a partir de mayo del 68 dos veces al año se encerraban, solos o en grupos de dos, tres y hasta cuatro personas, en buhardillas minúsculas, porterías, cuartos de hotel, casitas de los suburbios, trastiendas y reboticas y preparaban el advenimiento de la nueva literatura” (Bolaño 1999: 66).

<sup>16</sup> “En la *Revista de los Vigilantes Nocturnos de Arras* (publicada, en efecto, por una corporación de vigilantes nocturnos de Arras) venía una antología *bárbara* bastante ilustrativa y meticulosa; bajo el subtítulo ‘Cuando la afición deviene profesión’ aparecían poemas de Delorme, Sabrina Martín, Use Kraunitz, M. Poul, Antoine Dubacq y Antoine Madrid” (Bolaño 1999: 66).

<sup>17</sup> Y después volvía a Wieder, exhausto, aterrorizado, como si el tiempo estuviera pasando junto a nosotros como un terremoto, y apuntaba la posibilidad de que el abuelo del piloto Wieder se hubiera llamado Weider y que en las oficinas de emigración de principios de siglo una errata hubiera convertido a Weider en Wieder. Eso si no se llamaba *Bieder*, ‘probo’, ‘modoso’, habida cuenta que la labidental W y la bidental B confunden fácilmente al oído. Y también recordaba que el sustantivo *Widder* significa ‘carnero’ y ‘aries’, y aquí uno podía sacar todas las conclusiones que quisiera (Bolaño 1999: 24).



Como recoge Vargas-Salgado (2011: s.p.), que Wider sea el vate de estos escritores y que sea poeta es perturbador. Wieder conduce el éxtasis estético por el camino de lo sádico y su amoralidad retuerce la vanguardia *presque naïf* retratada por Vila-Matas; retuerce el epatante factor arbitrario de dadá hasta convertirlo en violencia física y espiritual. Por otro lado, y tal como se plantea también Vargas Salgado, esta escritura bárbara da la espalda a una verdadera revolución –la Revolución de 1968– para concentrarse en su supuesta revolución literaria, que nacería ya frustrada, como nos cuenta el propio Bolaño en la novela.<sup>18</sup> Esta vuelta la espalda a la realidad tan radical, muy distinta del juego de evasión de los portátiles, y la estrecha relación que todos los actantes de esta nueva literatura tienen con la violencia, tan lejos, además, de la literatura tal como se entiende en la Academia, es precisamente lo que conduce al cuestionamiento de la moralidad del grupo, que se califica desde el comienzo como secta, con todas las connotaciones de peligro que tiene este concepto. Sobre esta cuestión, Vargas Salgado escribe:

... en esta estética del mal los críticos ocasionales son los policías de la DINA, llegados para certificar la correspondencia entre la realidad y la representación. El efecto así es por demás impactante: Bolaño convierte la discusión del mal en una discusión estética, y la discusión estética en una discusión moral. Las preguntas que surgirán de allí en adelante no son solo qué cosa es lícito llamar expresión artística, discusión que puede derivar en improductiva, sino también quién está autorizado a presentarlo. Del mismo modo, la pregunta por la moralidad de las acciones lleva a plantear si acaso toda forma de arte es moralmente aceptable, y si esta aceptabilidad no está fundamentada solo en relación al ejercicio del poder. (Vargas Salgado 2011: s.p.)

No hay, pues, dos opuestos más evidentes que escritores bárbaros y portátiles. Si articulamos la realidad utilizando terminología *shandy*, bien podríamos decir que la escritura bárbara es el *odradek* de la literatura portátil. Pero esta dualidad hace a ambas literaturas inseparables pues la una, como el *odradek*, es el doble oscuro, pero risible de la otra.

### 3. BRUNO SCHULZ PARA LOS AMIGOS: ENCUENTROS Y DESENCUENTROS ENTRE DOS LITERATURAS APÓCRIFAS

Al comparar ambas novelas es posible discernir cuáles son los elementos necesarios para escribir una historia de la literatura inventada ya que hay mecanismos que se encuentran en los dos textos y que transmiten al lector una sensación de verosimilitud. Por un lado, es necesario fijar un origen o un momento claro

---

<sup>18</sup> “En 1968, mientras los estudiantes levantaban barricadas y los futuros novelistas de Francia rompían a ladrillazos las ventanas de sus Liceos o hacían el amor por primera vez, decidió fundar la secta o el movimiento de los Escritores Bárbaros. Así que, mientras unos intelectuales salían a tomar las calles, el antiguo legionario se encerró en su minúscula portería de la rue Des Eaux y comenzó a dar forma a su nueva literatura. El aprendizaje consistía en dos pasos aparentemente sencillos. El encierro y la lectura (Bolaño 1999: 65).

de fundación del grupo, introduciendo así al fundador como pionero. También debe añadirse la nómina de autores y, si lo hubiera, el método para encontrar nuevos integrantes. Finalmente se hace obligado recoger, o establecer, el manifiesto del grupo, es decir, la ideología y el método de creación que deben emplear cada uno de sus miembros. Todos estos elementos pueden encontrarse tanto en *Estrella distante* para la escritura bárbara, como en la *Historia abreviada de la literatura portátil*, y ha sido recogido en el epígrafe anterior.

Pero los puntos en común no quedan aquí. Para sumar consistencia a ambas literaturas y justificar esta narración, tanto la escritura bárbara como la literatura portátil cuentan con textos previos que hablan sobre ellas. La historia original de la escritura bárbara corre a cargo de un desconocido, Xavier Rouberg,<sup>19</sup> el relato previo de la literatura portátil corrió a cargo, nada menos, del mismísimo padre de Dadá.<sup>20</sup> Además, ambas literaturas son, o van a ser inminentemente, continuadas por nuestros autores: el Vila-Matas autor, tomando el relevo de los portátiles e incluyéndose él mismo como uno más de ellos fuera de la ficción, escribe, efectivamente, la *Historia abreviada de la literatura portátil*; el Bolaño personaje, en la novela, manifiesta su intención de llevar a cabo su narración de la escritura bárbara.<sup>21</sup> Sin embargo, mientras que para Bolaño los escritores bárbaros son el enemigo, él mismo se define como escritor portátil al elegir la lectura de Bruno Schulz para la espera final de *Estrella distante*. Esta elección no es vana, sino que implica un claro guiño a la logia *shandy* creada por Vila-Matas<sup>22</sup> y establece ciertas relaciones de pertenencia. Bruno Schulz es precisamente el responsable inmediato de la desintegración de la literatura portátil: leyó en voz alta en el Ateneo de Sevilla un discurso, escrito por otro, donde se ponía a los asistentes sobre la pista del grupo, desvelando así su existencia. Bruno Schulz es el último escritor que aparece en acción en *Historia abreviada...* y es también ese muro que levanta Bolaño personaje entre él y Wieder. La elección de Schulz adelanta el desenlace de *Estrella distante*: así como Schulz acabó con los portátiles, es la herramienta que pone fin a esa relación de *doppelgänger* entre Bolaño y Wieder, entre Bolaño y su *odradek*.

---

<sup>19</sup> "Los textos, tanto en una como en otra revista, venían precedidos por una 'Historia de la Escritura Bárbara', de un tal Xavier Rouberg y por una suerte de manifiesto del propio Delorme titulado 'La afición a escribir'" (Bolaño 1999: 66).

<sup>20</sup> "Tristan Tzara ha comenzado a escribir una historia portátil de la literatura abreviada: un tipo de literatura que, según él, se caracteriza por no tener un sistema que más que literatura es vida" (Vila-Matas 2012: 80-81).

<sup>21</sup> "Le dije que iba a publicar en un periódico de Colombia toda la historia de los *escritores bárbaros*. Delorme estuvo en Lloret el verano pasado, dijo. De hecho, el piso que ocupa Defoe pertenece a uno de los escritores de su movimiento" (Bolaño 1999: 70).

<sup>22</sup> "Desde los ventanales del bar se veía el mar y el cielo muy azul y unas pocas barcas de pescadores faenando cerca de la costa. Pedí un café con leche e intenté serenarme: el corazón parecía que se me iba a salir del pecho. El bar estaba casi vacío. Una mujer leía una revista sentada en una mesa y dos hombres hablaban o discutían con el que atendía la barra. Abrí el libro, la *Obra completa* de Bruno Schulz traducida por Juan Carlos Vidal, e intenté leer. Al cabo de varias páginas me di cuenta que no entendía nada. Leía, pero las palabras pasaban como escarabajos incomprensibles, atareados en un mundo enigmático" (Bolaño 1999: 71).

Finalmente, quisiera anotar uno de esos datos sorprendentes en los que realidad y literatura confluyen. En este caso se ponen en común la literatura portátil, Roberto Bolaño y la ciudad de Sevilla. Como ocurriera con el grupo de los *shandy* –y lamentablemente–, la última vez que Roberto Bolaño apareció en público antes de su muerte fue para dar una conferencia en Sevilla. Y en este evento la relación entre realidad y ficción que Bolaño estrechó hasta límites imposibles, se hace más intensa. Esto se produce, además, de la mano amiga de Vila-Matas y los portátiles. Este hecho casi confirma que el último *shandy* del que habla Vila-Matas al final de su libro es Roberto Bolaño:

Para el último *shandy*, para quien su libro es otro espacio donde pasear, el verdadero impulso cuando lo miran es bajar los ojos, mirar a un rincón, bajar la cabeza hacia el cuaderno de notas, o mejor esconderla tras el muro portátil de su libro. (Vila-Matas 2012: 122)

El Bolaño personaje al final de *Estrella distante*, además de elegir a Bruno Schulz como lectura para su “encuentro” con Wieder, actúa verdaderamente como el último *shandy* que describe Vila-Matas:

Él había envejecido mucho más. Estaba más gordo, más arrugado, por lo menos aparentaba diez años más que yo cuando en realidad sólo era dos o tres años mayor. Miraba el mar y fumaba y de vez en cuando le echaba una mirada a su libro. Igual que yo, descubrí con alarma y apagué el cigarrillo e intenté fundirme entre las páginas de mi libro. Las palabras de Bruno Schulz adquirieron por un instante una dimensión monstruosa, casi insoportable. Sentí que los apagados ojos de Wieder me estaban escrutando y al mismo tiempo, en las páginas que daba vueltas (tal vez demasiado aprisa), los escarabajos que antes eran las letras se convertían en ojos, en los ojos de Bruno Schulz, y se abrían y se cerraban una y otra vez, unos ojos claros como el cielo, brillantes como el lomo del mar, que se abrían y parpadeaban, una y otra vez, en medio de la oscuridad total. No, total no, en medio de una oscuridad lechosa, como en el interior de una nube negra. (Bolaño 1999: 71)

#### 4. A MODO DE CONCLUSIÓN: APUNTES DE INTERTEXTUALIDAD EN BOLAÑO Y VILA-MATAS

Como ya se mencionó al comienzo de este artículo, Roberto Bolaño y Enrique Vila-Matas son dos de los grandes representantes universales de la narrativa escrita en español. A lo largo de sus trayectorias han sabido recoger el testigo que la literatura les pasaba con la plena consciencia, como la tuvo Borges al inventar el libro de arena, de que no se enfrentaban a un folio en blanco sino a la suma de todo lo que alguna vez se leyó y de todo lo que alguna vez se escribió.

El Bolaño personaje, en la labor ecdótica que se le presenta durante la fingida investigación detectivesca, utiliza la literatura como excusa para llegar a la vida. Va incluso más allá, pues lo que defiende su grupo inventado de escritores bárbaros es, precisamente, que la lectura baje a la tierra de los mortales y abandone los verdes prados del Parnaso. Por su parte, Vila-Matas, convertido en

celoso historiador de la literatura, (re)crea a cada uno de los personajes completando los huecos de sus biografías oficiales,<sup>23</sup> consiguiendo así un nivel tan alto de verosimilitud que su libro puede confundirse con un ensayo fiable documental del movimiento. No obstante, Vila-Matas siempre ha tenido muy presente la tradición en que se inserta y tal vez por eso, como ya hicieran Valle-Inclán o Borges, entre otros, decidiera elaborar toda una literatura antecedente en la que poder insertar la suya (Monmany 2007: 63)<sup>24</sup> y esa literatura es, en este caso, la literatura portátil, en la que también podemos insertar a su amigo Bolaño.

Dado que ambos autores son conscientes del despliegue de ingenuidad que es creerse ante una página en blanco cuando el escritor se enfrenta a la nueva obra, el recurso más abundante que puede apreciarse a lo largo de su producción es la intertextualidad y es esta la técnica fundamental para construir sendas historias de la literatura. Sin embargo, las referencias utilizadas están retorcidas al máximo y listas para retar al lector más avisado. *Historia abreviada...* está plagada de citas y palabras que se ponen en boca de los artistas que por ella desfilan: algunas son reales, otras se atribuyen al personaje "incorrecto" y muchas son apócrifas. Sin embargo, tal como ocurre con el personaje inventado que se desliza en la nómina de los portátiles, las citas apócrifas pasan desapercibidas para el lector y quedan en suspenso entre tanta erudición.

Por su parte, Bolaño exprime el recurso a la intertextualidad hasta límites insospechados, rozando incluso el plagio, aunque este sea a sí mismo.<sup>25</sup> Precisamente, como escribe en las primeras líneas de *Estrella distante*, este fue el mecanismo que puso en marcha para originar la novela: tomó esa historia apenas esbozada en *La literatura nazi en América*, que ya se ha mencionado, como punto de partida y parte fundamental hasta que *Estrella distante* surgió de esa reescritura en la que muchos párrafos eran repetidos.

En esta línea de intertextualidad extremada se encuentra la alusión a Pierre Menard, personaje con el que se podría identificar, en más de una ocasión, tanto al escritor chileno como al catalán. Aprovechando esa alusión a Pierre Menard, también es interesante recordar otras palabras de Vila-Matas donde habla del Borges personaje, pero que bien podrían aplicarse al Bolaño, autor y personaje: "para Borges el escritor llamado Borges era un personaje que él

---

<sup>23</sup> Toda la nómina de escritores y artistas que aparecen en la *Historia abreviada...* son reales excepto uno: Littbarski, anfitrión de la fiesta portátil vienesa del 27 de marzo de 1925.

<sup>24</sup> "No nos engañemos: escribimos siempre después de otros. En mi caso, a esa operación de ideas y frases de otros que adquieren otro sentido al ser retocadas levemente, hay que añadir [...] la invasión en mis textos de citas literarias totalmente inventadas, que se mezclan con las verdaderas. ¿Y por qué, dios mío, hago eso? Creo que en el fondo, detrás de ese método, hay un intento de modificar ligeramente el estilo, tal vez porque hace ya tiempo pienso que en una novela todo es cuestión de estilo" (Vila-Matas 2012: 1).

<sup>25</sup> Véase "Los escritores de antes. Bolaño en Blanes 1996-1999", 2013. Accesible en <<http://www.enriquevilamatas.com/textos/textbolanoenblanes.html>>. Es interesante observar cómo Vila-Matas, muchos años más tarde, en 2016, también recurre a este *quasi* plagio *ad ego* en *Mariemad eléctrico*, que nace como una suerte de apéndice a *Kassel no invita a la lógica* pero que se presenta en el mercado editorial como una obra nueva, pese a funcionar más como un epílogo a una nueva edición de esta novela, tal como se hizo con el ensayo-prólogo "Tan feliz que ni me enteraba" y *París no se acaba nunca*.

mismo había creado y que, si nos sumamos a su paradoja, podemos decir que Borges, personaje de alguien llamado como él, no existió jamás, no existió más que en los libros” (Vila-Matas 2012: 1). No en vano Vila-Matas ha declarado en más de una ocasión que escribe bajo los preceptos del escritor inventado por Borges: “he buscado siempre mi originalidad de escritor en la asimilación de otras voces. Las ideas o frases adquieren otro sentido al ser glosadas, levemente retocadas, situadas en un contexto insólito” (Vila-Matas 2012: 1). A través de la intertextualidad Vila-Matas pretende configurar el mundo en el que se mueve y Bolaño, con ella, embellece sus textos y los dota de una profundidad erudita que convive a la perfección con el mensaje que quiere transmitir. Pero el chileno utiliza la intertextualidad buscando, sobre todo, explotar otro de los sentidos que describe Vila-Matas para este recurso: “A fin de cuentas, poner una cita [...] es como lanzar una bengala de aviso y requerir cómplices” (Vila-Matas 2012: 1).

#### OBRAS CITADAS

- Anderson, Andrew A. (2005): *El veintisiete en tela de juicio*. Madrid, Gredos.
- Arenas, Isabel-Cristina (2013): “Los shandy, el grupo secreto de escritores portátiles”, *El espectador*, Cultura, 8 de julio, versión en línea en <<http://www.elespectador.com/noticias/cultura/los-shandy-el-grupo-secreto-de-escritores-portatiles-articulo-431982>> [última visita: 6.10.17].
- Bolaño, Roberto (1999 [1996]): *Estrella distante*. Barcelona, Anagrama.
- (2005 [1996]): *La literatura nazi en América*. Barcelona, Seix Barral.
- De Torre, Guillermo (1962): *La aventura estética de nuestra edad*. Barcelona, Seix Barral.
- Díaz Álvarez, Enrique (2007): *Café con shandy* [película]. México DF, Teveunam.
- Domínguez Michael, Christopher (2007): “El príncipe de los shandy”. En Margarita Heredia (ed.): *Vila-Matas portátil. Un escritor ante la crítica*. Barcelona, Candaya, pp. 59-62.
- García de la Concha, Víctor (1982): “Introducción al estudio del surrealismo literario español”. En Víctor García de la Concha (coord.): *El surrealismo*. Madrid, Taurus, pp. 9-26.
- Gullón, Ricardo (1982): “¿Hubo un surrealismo español?”. En Víctor García de la Concha (coord.): *El surrealismo*. Madrid, Taurus, pp. 77-89.
- Monmany, Mercedes (2007): “Manual para conspiradores”. En Margarita Heredia (ed.): *Vila-Matas portátil. Un escritor ante la crítica*. Barcelona, Candaya, pp. 63-66.
- Rodríguez de Arce, Ignacio (2010): “*Estrella distante* de Roberto Bolaño: la tematización de una poética teratológica”, *Hipertexto*, n.º 12, pp. 179-188.
- Vargas Salgado, Carlos (2011): “¿La escritura del mal, o el mal de la escritura? *Estrella distante* de Roberto Bolaño”, *Espéculo. Revista de estudios literarios*, versión en línea en <<http://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero47/bolano.html>> [última visita: 6.10.17].
- Vila-Matas, Enrique (2010): “Doble Shandy”, versión en línea en <<http://www.enriquevila-matas.com/textos/textdobleshandy.html>> [última visita: 6.10.17].
- (2012): *Historia abreviada de la literatura portátil* [1985]. Barcelona, Anagrama.
- (2012): “Intertextualidad y metaliteratura”, versión en línea en <<http://www.enriquevilamatas.com/textos/textmonterrey.html>> [última visita: 6.10.17].

— (2013): “Los escritores de antes. Bolaño en Blanes 1996-1999”, versión en línea en <<http://www.enriquevilamatas.com/textos/textbolanoenblanes.html>> [última visita: 6.10.17].

Wentzlaff-Eggebert, Christian (1999): *Las vanguardias literarias en España. Bibliografía y antología crítica*. Madrid, Iberoamericana.

## LOS OBJETIVOS DE LAS NOVELAS TESTIMONIALES DE LA GUERRILLA: EL CASO VENEZOLANO

THE POLITICAL OBJECTIVES OF THE GUERRILLA TESTIMONIAL NOVELS:  
THE VENEZUELAN CASE

OMAR OSORIO AMORETTI  
Universidad Simón Bolívar  
osorioamoretti@usb.ve

RESUMEN: A lo largo del siglo xx, la novela testimonial venezolana se caracterizó por una condena sistemática de las dictaduras militares, haciendo énfasis en las torturas, con lo cual se articuló un imaginario que propiciara la construcción del sistema democrático. Este patrón discursivo se interrumpió con una serie de testimonios que surgieron una vez culminada la lucha armada de los años 60. ¿Por qué ocurrió ese cambio? ¿Cuáles fueron sus intereses? Proponemos que en estos textos se replantea discursivamente el problema del guerrillero como individuo, pues en tanto perdedor en el conflicto se les impuso una estructura simbólica desde un poder hegemónico que no los representaba y ejercía en ellos una violencia semántica cuyas consecuencias repercutían en el tiempo histórico.

PALABRAS CLAVE: literatura venezolana; testimonio; *Aquí no ha pasado nada*; Ángela Zago; *Los topos*; Eduardo Liendo

ABSTRACT: Along the 20<sup>th</sup> century, the Venezuelan testimonial novel was characterized by a systematic condemn of military dictatorships, making emphasis on the tortures, which allow to articulate an imaginary that could stimulate the democratic system's development. This discursive pattern was interrupted with a couple of testimonies which rise up once the arm conflict was over in the sixties. Why this change happened? Which were its interests? We propose that these texts raise again discursively the problem of the guerrilla as an individual, since as a loser in the conflict it was imposed upon him a symbolic structure from a hegemonic power that did not represented them, exerting a semantic violence on them whose consequences affected them in the historical time.

KEYWORDS: Venezuelan Literature; Testimonio; *Aquí no ha pasado nada*; Ángela Zago; *Los topos*, Eduardo Liendo



## 1. INTRODUCCIÓN

Es bien sabido que la aparición de la escritura de corte testimonial en los años 70 en América Latina es el resultado, entre otras razones, de la instalación de dictaduras militares cuyas prácticas opresoras generaron un trauma social. Estas fueron denunciadas reiteradamente una vez que los sistemas que las promovían fueron desplazados del poder político. El estudio del género en sus diferentes formatos por parte de las instituciones académicas privilegió un corpus radicado tanto en el Cono Sur como en Centroamérica, lo que invisibilizó la producción de otras naciones como Venezuela, cuya tradición es incluso anterior a su canoniación y ha tenido correspondencia con muchos de los postulados ofrecidos por John Beverley en su célebre "Anatomía del testimonio":

Un testimonio es una narración –usualmente pero no obligatoriamente del tamaño de una novela o una novela corta– contada en primera persona gramatical por un narrador que es a su vez el protagonista (o el testigo) de su propio relato. Su unidad narrativa suele ser una "vida" o una vivencia particularmente significativa (situación laboral, militancia política, encarcelamiento, etc.). La situación del narrador en el testimonio siempre involucra cierta urgencia o necesidad de comunicación que surge de una experiencia vivencial de represión, pobreza, explotación, marginalización, crimen, lucha. En la frase de René Jara, el testimonio es una "narración de urgencia" que nace de esos espacios donde las estructuras de normalidad social comienzan a desmoronarse por una razón u otra. Su punto de vista es desde abajo. A veces su producción obedece a fines políticos muy precisos. Pero aun cuando no tiene intención política explícita, su naturaleza como género siempre implica un reto al *statu quo* de una sociedad dada. (Beverley 1987a: 9)

Sin embargo, durante la lucha guerrillera de la década de los 60 hay un parteaguas importante en el proyecto creador de sus autores que muestra nuevas formas de proferir un discurso. Este, desde los márgenes de enunciación propios del sujeto históricamente dado, desautoriza al lenguaje emanado desde las instancias de poder más relevantes en el plano político.

Ante esto, nos preguntamos cuál ha sido el devenir histórico de la literatura testimonial venezolana hasta ese momento, cuáles han sido las causas históricas impulsoras de esta diferencia de perspectiva a mediados de la centuria pasada, así como de qué manera se articulan las narraciones de Ángela Zago (*Aquí no ha pasado nada*, 1972) y Eduardo Liendo (*Los topos*, 1975) para cuestionar tanto la exégesis promovida por el aparato comunicacional detentado por los sectores democráticos del país como el lenguaje empleado por estos para habilitar la exclusión de aquellos hombres que, en tanto perdedores en el conflicto armado, cargaron a costas una representación imprecisa e insuficiente de su identidad. Esperamos con esto no solo iluminar el espectro mediante el estudio de nuevos exponentes hasta entonces desconocidos sino también argumentar que la diferencia básica de estos testimonios radica en que, a diferencia de la clásica formulación de denuncias de la violencia emanada de gobiernos tiránicos, el discurso se centra en la construcción indentitaria del sujeto guerrillero, en



vista de que sus protagonistas han perdido la posibilidad de acceder al poder y ahora sufren una violencia simbólica por parte de las instituciones estatales que deforma su imagen ante la historia. Apelar a una retórica testimonial que construya su intimidad será para estos escritores la única manera de dismantelar la ideología hegemónica que los envuelve.

## 2. LA NARRATIVA TESTIMONIAL DE LA TIRANÍA CASTRENSE (1908-1958). EL TESTIGO, COMBATIENTE Y JUEZ

En la historia venezolana del siglo pasado hay tres grandes periodos importantes que incentivaron la gestación de novelas testimoniales. El primero de estos ocurre a principios de la década de los veinte, durante la dictadura del general Juan Vicente Gómez (1908-1935), última cabeza de la tiranía andina; el segundo surge a principios de los 60, una vez derrocada la dictadura de las Fuerzas Armadas, de la cual el doctor Germán Suárez Flamerich y los militares Carlos Delgado Chalbaud y Marcos Pérez Jiménez eran sus servidores y representantes temporales respectivamente (1948-1958). Por último, la etapa final la encontramos a mediados de los años 70, una vez culminado el conflicto armado entre los miembros del Partido Comunista de Venezuela y el gobierno liberal democrático representado por Acción Democrática (1959-1969). La mayoría de sus autores se opusieron a los regímenes de turno por la vía armada, lo que les llevó a padecer la violencia de su aparato represivo. Sus publicaciones vieron la luz durante la vigencia de los regímenes que combatían o poco tiempo después de que estos fueron sustituidos. Fue el caso de textos como *La vergüenza de América* (1921) de José Rafael Pocaterra, *En las huellas de la pezuña* (1929) de Rómulo Betancourt y Miguel Otero Silva, *Puros hombres* (1938) de Antonio Arráiz durante la tiranía gomecista; de *Se llamaba SN* (1964) o *Guasina. Donde el río perdió las 7 estrellas* (1969) de José Vicente Abreu durante el autoritarismo castrense. A pesar de las distancias cronológicas existentes entre los gobiernos que representan estos autores en sus páginas, todos mantienen una afinidad en sus objetivos que les permite ser leídas como un bloque compacto: tienen el insistente interés en delatar una realidad dantesca y agresiva, incompatible con la imagen pública que los gobernantes promovieron a través de la propaganda y las relaciones internacionales. En muchos de ellos la representación de los protagonistas de los eventos suelen ser maniqueas, no pocas veces en su afán de conmovir la opinión pública e inducirla a condenar lo ocurrido.

Pues bien, ¿por qué existe una continuidad programática en estos textos tan lejanos entre sí? Muchas son las causas, pero nos interesa en especial destacar la siguiente: porque se trata del testimonio de figuras que salieron triunfantes en la contienda política librada. Al hecho de que el desplazamiento de las dictaduras tanto andina como pretoriana les permitió a los sobrevivientes de la tortura enarbolar sin ningún tipo de restricción una narrativa privada de proyección pública destinada, por una parte, a deslegitimar simbólicamente la actuación histórica de una élite y, por otra, arroparla bajo una nueva simbología (la suya) debe sumársele que la llegada de una nueva dirigencia a cargo de los

destinos de la nación contribuyó, ya por inacción, ya por difusión, a mantener ese mensaje que, de tanto leerse a través de las generaciones, de tanto estudiarse en las universidades, de tanto recordarse en los periódicos, terminó por adquirir estatus oficial para la ciudadanía.

Esto resulta capital para entender el fenómeno. Si, como sabemos, no suele haber medias tintas para definir a nuestros rivales, las posibilidades de resaltar sus cualidades negativas siempre serán altas cuando se nos pregunte sobre él con total libertad. La narrativa testimonial venezolana desde Gómez hasta las Fuerzas Armadas, al provenir de hombres protegidos por las alas de la victoria, fue escrita sobre una tabula rasa donde los escritores, hasta ayer marginados y ahora detentadores de un poder simbólico insospechado, hacían borrón y cuenta nueva con el pasado reciente para legarlo al futuro. Por ello la denuncia del crimen y el castigo corporal recibidos es tan necesaria y reiterativa en su discurso: en la medida que se delatan las taras del sistema anterior, se condenaba su potencial regreso y sobre todo se reafirmaba el nuevo proyecto que aspiraba sustituirlo: el régimen democrático liberal.

### 3. NUEVAS CONDICIONES POLÍTICO-SOCIALES EN EL VIRAJE DE LOS INTERESES DE LA NOVELA TESTIMONIAL DURANTE EL PERIODO DEMOCRÁTICO (1959-1969)

Este no fue el caso de la novelística testimonial guerrillera. Ciertamente, algunos de estos rasgos perviven en uno que otro exponente, pero lo destacable aquí es que, mientras en las décadas anteriores predominaba en sus textos un carácter acusatorio y de denostación, el nuevo contexto donde se producen estas narraciones impulsa a sus creadores no tanto a expresar la condena de un régimen violento sino a derrumbar lo que para ellos es un mito erigido por este para la posteridad: la imagen del sujeto guerrillero como estereotipo de la delincuencia organizada, de carácter sanguinario, violento, servil a potencias extranjeras y no exento de cierta fatuidad propia. Este será el proyecto más destacado y novedoso que ostenten en su construcción. Su ruptura cobra mayor importancia cuando se coteja con casos muy cercanos cronológicamente como Nicaragua, donde, a raíz del triunfo de la Revolución Sandinista, "el testimonio se convirtió en una forma de lucha ideológica, de abierta resistencia ante las barbaries de las autoridades y en busca de solidaridad internacional" (Rueda Estrada y Vázquez Medeles 2015: 483).

Producto de una tensión político-social en la cual el Gobierno de Rómulo Betancourt no vaciló en tomar medidas violentas para mitigarla,<sup>1</sup> la crítica de

---

<sup>1</sup> Esto ocurre cuando las protestas, muchas de ellas lideradas por dirigentes del Partido Comunista de Venezuela, devinieron en acciones terroristas, tal y como lo señala el presidente el 21 de enero de 1960: "De los panfletos explosivos se pasó a las bombas explosivas por los irreductibles enemigos de la paz y de la felicidad de los venezolanos [...]. Contra el bandidaje armado ya no cabían fórmulas civilizadas. Y por eso se impartieron instrucciones a las Fuerzas Policiales y a las Fuerzas Armadas de Cooperación para que disparara, y no al aire, contra cualquier persona o grupo de personas que se localizase in fraganti en el momento de lanzar o depositar cargas de dinamita en algún sitio de la ciudad. No fue encontrado ningún protagonista de actos terroristas con las manos en la masa, pero para hoy y para siempre debe quedar claro ante el país que la

la izquierda al sistema democrático reinstaurado encontró en el ejemplo de la Revolución cubana una aparente panacea al problema: la acción guerrillera. Las razones, repetidas durante todo el periodo bélico, tienen en la intervención de Fabricio Ojeda en el Congreso Nacional el 30 de junio de 1962 una de las mejores síntesis. Más aún: en tanto intelectual que interviene en el corazón de la república, su discurso irrumpe de manera directa en la esfera pública y trama desde el centro de poder una exégesis en el plano doctrinario cuyo impacto insta a la deslegitimación de los representantes del sistema democrático y autoriza simbólicamente la ejecución de una empresa vetada por la ley. Es por ello que Ojeda, presidente de la Junta Patriótica en el año de 1958 y posteriormente diputado de Unión Republicana Democrática, toma la decisión de renunciar a su curul y asumir la causa de la vía armada bajo el argumento de que se necesita un cambio verdadero que solucione los problemas de la nación. Estos problemas, heredados de la dictadura militar, se han acentuado en el sistema democrático, pues desde el 23 de enero hasta la fecha quienes gobernaban "sirvieron como instrumento a aquellos intereses que gravitan en forma negativa sobre el cuerpo desfalleciente de la Patria" (2009: 14), con lo cual terminaba por realizar un juicio autocrítico sobre el proceso histórico vivido luego de la caída del general Pérez Jiménez:

El 23 de enero hubo solo esto: un cambio de nombres. La oligarquía explotadora, los servidores del imperialismo buscaron acomodo inmediato en el nuevo gobierno. El poder político había quedado en manos de los mismos intereses y los instrumentos de ese poder seguían bajo la responsabilidad de las mismas clases. (Ojeda 2009: 15)

Esta exposición de los problemas nacionales delata de forma clara y precisa la intención subyacente: ante un período de la historia que se consideró como transformador y que en realidad no fue sino "un cambio de nombres"; ante un gobierno que continúa los vicios del pasado y cierra de esa manera su posibilidad de cambio; ante una estructura política que se interesa únicamente en mantener sus privilegios en detrimento de una población mayoritariamente pobre y de la soberanía nacional solo es posible el cambio a través de la fuerza. La lucha armada, por tanto, no es una opción: es una necesidad.

Siguiendo con la exhibición de razones para combatir al sistema, Ojeda acusa al gobierno de Betancourt de continuar "allanando hogares, apresando ciudadanos sin delitos" (2009:17) a pesar de que el Congreso Nacional había restablecido las garantías constitucionales. Líneas después denuncia que:

... al amparo de un decreto pérezjimenista que el pueblo derogó el 23 de Enero [sic], se prohíbe a la Unión Nacional de Mujeres un acto en el Palacio de los Deportes de Caracas para hablar sobre la devaluación del bolívar y su incidencia en el ya alto costo de la vida; al amparo de ese mismo decreto, el gobierno de

---

orden impartida a los organismos armados encargados de la custodia de la tranquilidad pública [...] es esta: sobre quien sea ubicado por un cuerpo armado colocando una bomba o lanzándola, se aplicará la *última ratio* de una descarga" (Betancourt 1968a: 203).

Betancourt prohíbe a los trabajadores, a la clase obrera revolucionaria celebrar el 1° de Mayo, Día Internacional del Trabajo. Y por si ello fuera poco, los agentes de la represión policial, sus bandas armadas, arremetieron contra obreros indefensos, que desafiando el terror salieron a la calle para conmemorar su día con dignidad. (Ojeda 2009: 17)

Esto sucesos, continúa el diputado, “no son hechos aislados de la arbitrariedad transitoria, sino norma y razón de ser de un gobierno al margen de la ley, que no respeta la Constitución, ni respeta el Congreso, ni respeta nada” (2009: 18). Dicha situación, se presume, seguirá igual de no llevarse a cabo el cambio profundo que se aspira desde la caída dictatorial. Por ello “obligados por la brutal represión del gobierno que amenaza con la muerte, la tortura y la cárcel a quienes se oponen a sus designios” (2009: 23), y en vista de que “el grupo que gobierna ha demostrado hasta la saciedad que solo conoce el método de la violencia, el camino de la ilegalidad” (2009: 24), se concluye que:

... no cabe otra actitud [sino] [...] disponerse a combatirlo con sus mismos métodos, para que los venezolanos puedan, libres del Gobierno de Betancourt, libres de sus odios e intrigas, de su corrupción e incapacidad, de su politiquería y pequeñez moral, de su sectarismo y maldad, darnos un gobierno verdaderamente nacional, respetuoso de la ley democrática, fiel servidor del pueblo y leal a la independencia y soberanía nacionales. (Ojeda 2009: 24)

Pero este combate, a diferencia de lo que podría pensarse, está lejos de ser una lucha en contra de las instituciones democráticas. En esto el orador resulta categórico:

No hacemos las armas contra el Ejército, la hacemos contra quienes sirven a los monopolios extranjeros causantes de nuestra pobreza; hacemos la guerra, contra los asesinos de estudiantes, de obreros, de campesinos; hacemos la guerra contra los que roban y comercian a nombre de una democracia falsa; hacemos la guerra contra los que siembran el hambre, la angustia y el dolor en la familia venezolana; hacemos la guerra contra una vida de corrupción, de odios e intrigas; en fin, hacemos la guerra para que la aurora de la libertad y la justicia resplandezca en el horizonte de la Patria. (Ojeda 2009: 26)

Al definir al gobierno democrático como negador de todo lo que significaba progreso en materia política (libertades civiles, garantías constitucionales, actitud patriótica y soberana, etc.) y mantener los mismos aspectos de la dictadura (entrega del capital nacional a las compañías extranjeras, empobrecimiento de la población, empleo abusivo de las fuerzas represivas, violación constante a la constitución), este deviene en descrédito y se transfigura ante los ojos de los espectadores en un sistema tiránico cuya única forma de hacerle frente es a través del ejercicio de la violencia.

Esta visión expuesta por Ojeda constituyó durante años el punto de vista de un sector intelectual de la población, así como el motivo para iniciar la lucha

guerrillera tanto rural como urbana.<sup>2</sup> La elaboración racional y orgánica de este grupo de ideas que justificaran su actuación posterior contribuyó a la edificación de una imagen idealizada de aquellos seres que alguna vez estuvieron dentro del marco de la legalidad y pronto armaron sus mochilas para emprender la labor subversiva. Porque no hay guerra en el nombre del mal. Así, valores como la abnegación, el heroísmo, el coraje y la justicia se convirtieron en pilares constituyentes del imaginario del sujeto guerrillero para quienes favorecen su cometido. El primer polo de interpretación simbólica sobre los protagonistas de ese momento se había enarbolado.

No obstante, en el decurso de esa guerra irregular de baja intensidad que se vivió durante casi diez años en ese espacio que Orlando Araujo llamó alguna vez la "Venezuela violenta", a diferencia de Abreu o Pocaterra, quienes resultaron vencedores no fueron los atacantes, sino los defensores del sistema presidido. Aquellos no asumieron al final de la contienda posiciones de poder. Al final de la jornada son los grandes perdedores en tres grandes ámbitos de acción muy sensibles.

La primera derrota es de carácter militar y ocurre cuando en 1967 el VII Pleno del Partido Comunista, después de haber asumido la "guerra prolongada de guerrillas" en 1964 (aunque ya la practicaban como mínimo desde el 63), asume su capitulación y estimula el "repliegue" bélico para sumarse a la vida democrática nacional. La segunda es de índole ideológica y es perceptible en las elecciones de diciembre de 1968, cuando, articulados políticamente sus miembros bajo una organización temporal llamada Unión Para Avanzar, pierden ante la figura de Rafael Caldera, con lo cual el pueblo no solo les daba la espalda en aquella fase de guerra anterior sino también en los proyectos ideados durante la paz. El último espacio perdido es el simbólico y tiene que ver con la proyección histórica negativa que pesó sobre ellos una vez mitigado el conflicto.

Uno de los responsables de esta imagen fue el mismo Rómulo Betancourt, quien en tanto líder del proceso de instalación del sistema democrático en el país se valió de las instituciones oficiales para dirigir una serie de discursos con los cuales producir un sentido específico acerca de la imagen del guerrillero, ligado ahora a nociones cónsonas con la criminalidad tales como la ilegalidad de sus acciones, la peligrosidad inherente a estas y el antipatriotismo de su carácter. Pero en el fondo hay más que una apropiación del sentido: existe además un monopolio del lenguaje, pues al decir de Michel Foucault "el discurso no es simplemente aquello que traduce las luchas o los sistemas de dominación, sino aquello por lo que, y por medio de lo cual se lucha, aquel poder del que quiere uno adueñarse" (1992: 12). En la medida en que los significados construidos

---

<sup>2</sup> Elena Plaza analiza los documentos emitidos por el Comité Central del PCV en los cuales expone, a través de un análisis marxista, otros argumentos para ejercer la violencia como forma de cambiar el sistema político. Véase al respecto *El 23 de enero de 1958*, Caracas, Universidad Central de Venezuela, pp. 170-177. Por otro lado, cabe destacar que, al final de su mandato, Betancourt deja una fuerte actividad guerrillera en el país, no así las asonadas militares, las cuales desaparecen en la década de los sesenta. Quedarán en las manos del gobierno de Raúl Leoni (1964-1969) la derrota definitiva de estos grupos armados y su pacificación, hecho que se materializa definitivamente en el primer gobierno de Rafael Caldera (1969-1973).

acerca de la naturaleza de los revolucionarios alzados en armas transitan en la sociedad según las reglas establecidas desde los mecanismos de control discursivos avalados por el Gobierno democrático, los significantes que permiten ponerlos en escenas con una sintaxis específica permanecen como posesión de un sector que tuvo la voluntad de acuñarlos y ponerlos en circulación. Su caracterización, en consecuencia, le confirió un estatus que les permitió a quienes detentaban el mando excluirlos e inhabilitarlos físicamente, políticamente, socialmente y simbólicamente en aras de homogeneizar y armonizar la convivencia dentro de su entorno.

Así, el lenguaje oficial hace de la presencia guerrillera un riesgo para las instituciones democráticas y la vida en sociedad:

... los agentes en Venezuela del señor Kruschew y del señor Fidel Castro son responsables del asesinato por la espalda de policías uniformados y de miembros de las fuerzas armadas, de atracos a bancos y a empresas comerciales e industriales; del fomento y estímulo de las guerrillas nonatas; de cooperación inductora y activa de rebelión armada en las bases navales de Carúpano y Puerto Cabello; en fin, de atentados contra las personas y las propiedades con el confeso y definido propósito de crear un caos en el país y de conducirlo a la guerra civil. (Betancourt 1968b: 248)

El uso del terrorismo mediante el sabotaje forma parte de sus operaciones, todas de corte delictivo. La exposición pública de las infracciones contra el orden público convierte a sus ejecutores en seres antisociales. De esta forma se evitaba un posible vínculo entre estos grupos y los sectores populares del país:

Asesinaron [se refiere a los grupos terroristas de izquierda] a un profesor en su propia aula, en la que dictaba lecciones de cultura y de civismo. Han asaltado establecimientos comerciales, especialmente de firmas inversionistas de Estados Unidos en Venezuela. Han asesinado a funcionarios del orden público; han dinamitado puentes. (Betancourt 1968c: 302).

Este mismo proceso de deslegitimación ocurre con el Partido Comunista de Venezuela y el Movimiento de Izquierda Revolucionaria, sobre los cuales explica Betancourt que:

... ya han perdido su contextura de organizaciones políticas y se han transformado en sectas paramilitares, sometidas a órdenes que se imparten verticalmente de asesinar, robar, incendiar, dinamitar, para adquirir méritos, como ejecutores dóciles de órdenes emanadas del extranjero, ante los sínodos de Moscú y de La Habana. (Betancourt 1968b: 249).

Pero no solo en sus numerosas alocuciones a la colectividad se encargó de señalar que la lucha que se gestaba no era contra las ideas de ciudadanos comunes, pues una vez sucedido en el cargo por Raúl Leoni publicó libros donde los analizó de manera retrospectiva, con lo cual ejerció una influencia notable en

la interpretación de ese pasado inmediato tan convulso y a su vez tan atrayente para los estudiosos del momento:

Más que revolucionarios, según la clásica interpretación de la palabra, son rebeldes, “rebeldes sin causa”, que en el epiléptico comunismo habanero ha encontrado un patrón al cual ajustar su rechazo del mundo dentro del cual viven. Asesinan por la espalda a policías con la misma irracional adhesión a la violencia de los *blousons noirs* franceses cuando golpean con las cadenas de sus bicicletas al primer transeúnte que pase al lado suyo. Se dejan crecer las barbas con similar alarde de individualización capilar con que los innumerables fanáticos de los *Beatles* ingleses exhiben [sic] sus largas melenas en las calles de Londres. Son la versión política del *pavito* caraqueño, primos-hermanos del *teddy boy* inglés y del *angry young man* norteamericano. (Betancourt 1969d: 127-128)

Esto lo escribe cinco años después de haber dejado el poder. Su interpretación se mantiene sobre los mismos argumentos que expuso durante su gobierno, aunque ahora bajo un discurso mucho más analítico y menos virulento que en los años anteriores, sin por ello adoptar posiciones complacientes con quienes para él fueron los representantes de un movimiento antinacional que “[a]doptando la variante habanera” abandonó la forma tradicional y civilizada de pugna política y se transformó en una organización terrorista que usó como argumentos dialécticos “la bomba de dinamita; el asesinato por la espalda de policías; los asaltos a institutos bancarios, atracos a mano armada rotulados ahora como ‘expropiaciones revolucionarias’” (Betancourt 1969d: 124).

La reiteración de este discurso durante la lucha armada y después de obtenida la victoria termina por configurar una visión de los vencidos en términos absolutos. A la fotografía otrora levantada por sus líderes le había surgido un nuevo negativo, mayoritariamente aceptado por los ciudadanos, como puede desprenderse del apoyo que le brindó en plena contienda.<sup>3</sup> El guerrillero ahora es el equivalente a un delincuente altamente preparado, un asesino sin piedad, un bandolero sin gloria, un disidente del progreso y la modernidad políticos, un partidario de antiguos sistemas dictatoriales, un ser arrodillado ante los intereses de la Unión Soviética y Cuba, un traidor a la patria y sus valores constitutivos, un falso revolucionario que desea instalar un calco del modelo de gobierno fidelista y un rebelde sin causa que hace del terror una doctrina. El segundo polo

---

<sup>3</sup> Esto fue posible gracias a una estrategia basada en “apelar directamente al pueblo, convocándolo a la edificación de un régimen cuyos rasgos y signos eran básicamente comprensibles, por ser en buena parte conocidos [...]. En las plazas públicas, mediante la radio y luego en la televisión, la figura conocida de un hombre que no se daba ínfulas de grandeza, que empleaba conceptos inteligibles incluso para los analfabetos, cuya incorporación a la ciudadanía había promovido [...] contrastaba con las abstracciones y los enrevesados argumentos de figuras públicas poco o nada conocidas, que se presentaban como profetas de un porvenir tan luminoso como ininteligible, para la casi totalidad de la sociedad, dada la brutalidad del mensaje esencial, que consistía en la afirmación de que el régimen sociopolítico liberal democrático, producto del ejercicio pleno de la soberanía popular, y avalado por todos los partidos democráticos, no era bueno para el mismo pueblo que lo eligió” (Carrera Damas 2013: 327-328).

de interpretación había llegado para quedarse, luego de desplazar la legitimidad de la argumentación proferida por Ojeda en 1962.

A partir de este momento se ha producido ya no una violencia física (la cual padecieron los cuerpos de los combatientes durante la guerra) sino aquello que Slavoj Žižek entiende como “violencia simbólica” en su manera más primaria, a saber, aquella “que está relacionada con el lenguaje como tal, con su imposición de cierto universo de sentido” (2009: 10). El cúmulo de valores que cursaron libremente y de forma discursiva sobre el talante del sujeto guerrillero a través de estudios históricos, escritos periodísticos, reportajes televisivos y el habla común de los ciudadanos no solo terminó por establecer condiciones mentales que permitieron reproducir ciertos valores con los cuales sostener la estructura de control político del sector democrático: también impuso desde el mismo momento en que ese lenguaje se moduló una semántica que penetró las identidades de los combatientes en el mismo acto de nombrarlos y los transformó contra su voluntad. Estas novelas testimonios que estudiaremos a continuación se dirigieron a la demolición de este fenómeno.

#### 4. REVELAR AL INDIVIDUO, DESMANTELAR LA IDEOLOGÍA. EL DESMONTAJE DEL IMAGINARIO GUERRILLERO A TRAVÉS DEL DISCURSO TESTIMONIAL

Una vez concluido el periodo de lucha a raíz de la política de pacificación iniciada en los últimos años del gobierno de Raúl Leoni, la cual habrá de heredar la primera presidencia de Rafael Caldera, proliferó la producción tanto de materiales ficcionales inspirados en los eventos pasados como de narrativas testimoniales. En el caso que nos corresponde, *Aquí no ha pasado nada* (1972), de Ángela Zago, y *Los topes* (1975), de Eduardo Liendo, conforman la lista de testimonios que se alejan de la tradición oral que sirvió para canonizar el término y toman la experiencia vivida en la guerrilla y en la prisión respectivamente como material fidedigno con el cual contrarrestar esa interpretación oficial que había calado hondo en la población.<sup>4</sup> Y es que en el fondo la pérdida de la guerra los había relegado a un estatus periférico dentro de las esferas sociopolíticas del país que les hacía imposible tomar otra, digámosla así, “estrategia escrituraria” sin estar condenada a perder su efectividad. En consecuencia, quienes deseaban escribir en este momento histórico se hallaban en una posición subalterna, esa que designa, al decir de Ranajit Guha, “un atributo general de subordinación [...] ya sea que este sea expresado en términos de clase, casta, edad, identidad sexual, profesión o de cualquier otra manera” (Beverley 2011b: 33). Dicha condición saltaba a la vista:

---

<sup>4</sup> Ángela Zago llegó a manifestar este fenómeno como impulsor de la escritura de *Aquí no ha pasado nada*: “[P]ara el momento existía en mi país abundante y confusa información acerca de estos sucesos. Esta información se podía resumir en pocas palabras: quienes defendían a los guerrilleros afirmaban que éramos héroes extraordinarios, superhombres o supermujeres en estado de perfección: sin dudas, ni errores, ni miserias, amores, odios... irreales. Quienes nos adversaban sostenían ciertos criterios opuestos: prostitutas, asesinos, bandoleros, terroristas, inadaptados. Ambos mentían y los verdaderos protagonistas de estos acontecimientos ya para ese entonces, estábamos dentro de una realidad dolorosa, frustrante e insegura. Los cimientos filosóficos y humanos que nos habían sostenido parecían asentarse en un pantano profundo” (Zago 1993b: 27).



eran comunistas en un espacio democrático, no tenían voz autorizada dentro de las instituciones del sistema, carecían de prestigio social con el cual hacer valer sus ideas e incluso muchos de ellos apenas tenían una formación intelectual incipiente (Zago era una estudiante de Comunicación Social y Liendo adquirió sus primeras lecturas intensivas estando en prisión), por lo que acá la escritura responde a una perentoriedad ajena a los intereses comunes del hombre de letras tan conocidos durante todo el siglo XIX y principios del XX en el país.

Se trata entonces de la producción de textos con ese “carácter de urgencia” que hemos visto con la definición del término hecha por Beverley, pero una urgencia que en estos momentos es ante todo de carácter simbólico, pues materialmente (valga decir doctrinariamente, militarmente) todo estaba perdido. Sin embargo, existía la posibilidad de brindar una visión personal de los hechos que contrastara con el estereotipo que se había establecido desde el poder que, como se vio, básicamente constituía, junto con el discurso de las figuras públicas comunistas, una de las visiones en contraste: héroes ilustres (Fabricio Ojeda) o asesinos serviles de potencias extranjeras (Rómulo Betancourt). En el caso de Zago, esto le impulsa a escribir en 1972 *Aquí no ha pasado nada* desde una intencionalidad histórica en detrimento de una función poética de lo narrativo, la cual es pensada y utilizada con una finalidad auxiliar.<sup>5</sup> Lo de histórica no lo mencionamos en el sentido de colindar con la historiografía, sino de elaborar una experiencia que pueda contribuir a un conocimiento más complejo de la conmovición social vivida.<sup>6</sup>

Es el mismo caso de *Los topos* de Liendo, si bien el narrador llega a expresar que escribe esa historia “para que la lean los nietos: para nada más. No hay en ella ninguna lección” (1975: 95). Pero el hecho de tener, como llegara a confesar recientemente, que contarla para evitar que el olvido fagocite su existencia<sup>7</sup> implica transmitir, aunque sea de manera indirecta, imágenes de un pasado a las cuales resulta imposible privarlas de valor y sentido.

De esta manera, la focalización interna de una voz autodiegética tanto en la narración de *Aquí no ha pasado nada* como en la de *Los topos* es percibida por el lector como la representación de los mismos autores que en calidad de testigos construyen aquel mundo imposible de conocer desde la cumbre del poder político gracias a los elementos tanto paratextuales como históricos que

<sup>5</sup> Este elemento será una constante en el resto de su producción textual: “Preciso que la idea es más de comunicación que de proposición literaria. No tengo proposiciones literarias. [...] Nunca me he sentado ante la máquina de escribir con un esquema pre-hecho. Pienso muy a lo periodista: debo atrapar al lector” (Zago 1993b: 31).

<sup>6</sup> Es lo que ha manifestado cuando se le ha preguntado si el testimonio puede dar la verdadera perspectiva de lo que fue la guerrilla venezolana: “Yo creo que lo que falta es otro tipo de trabajo. Creo que el trabajo testimonial es muy localizado y muy de lo que es uno. Supóngase, si yo escribo mi testimonio, es mi posición ante la vida en general y ante el movimiento. Y ahí, por supuesto, como todo ser normal y corriente está mi subjetividad, mi pedacito de esa situación. Pero yo creo que hace falta trabajos de investigación en profundidad” (Freilich de Segal s.a.: 297).

<sup>7</sup> “Yo la condición de militante me la tomé en serio [sic], y poco tiempo después ya estoy en la montaña a los 20 años con Argimiro Gabaldón y el primer comandante Gregorio Lunar Marquez [sic]. *Toda esa historia la escribí en Los Topos para no tener que contarla más y que no se perdiera en la memoria*” (Cubas 2016: en línea. Subrayado nuestro).

gravitan sobre el receptor al momento de establecer su decodificación (sobre esto hablaremos líneas abajo). Es algo muy similar a lo que ocurre con el género de la autobiografía y que Philippe Lejeune cataloga como “pacto autobiográfico” al señalar que este “es la afirmación en el texto de esta identidad [se refiere al nombre en el relato], y nos envía en última instancia al *nombre* del autor sobre la portada” (1994: 64), con lo cual se establece una correlación indisoluble entre las figuras de “autor”, “narrador” y “personaje”, las cuales coinciden aunque desde distintos niveles.

Si asumimos que toda elaboración lingüística posee dentro de sí una serie de reglas internas capaces de validar la información al remitente, entonces debemos hacer nuestras las palabras de Beatriz Sarlo cuando señala la existencia dentro del testimonio, sin importar cuál sea el formato empleado para materializarse, de una retórica que en el plano narrativo cataloga de “realista-romántico”. Romántico en tanto predomina una primera persona del singular o en su defecto una tercera elaborada bajo la táctica del discurso indirecto libre donde el narrador “confía en la representación de una subjetividad y, con frecuencia, en su expresión efusiva y sentimental” (2007: 75). La cualidad realista, en cambio, asume que “la acumulación de peripecias produce el saber buscado y que ese saber podría tener una significación general” (2007: 76). Este modelo les permitirá a las narraciones de Zago y Liendo generar una serie de estrategias frente al lector con las cuales incentivar el carácter de verosimilitud de sus enunciados. El intimismo de los protagonistas, elaborado sobre la base de un yo, expresa la condición interna del sujeto guerrillero no en tanto víctima de un sistema injusto (como en su momento fue construido el testimonio de las dictaduras en Venezuela), sino en tanto ser humano de carne y hueso, lo que permite bordear el maniqueísmo típico prevaleciente en una sociedad polarizada por la conflagración anterior. “Quisiera leer un libro –escribe Morela, pseudónimo de Zago durante la guerrilla– donde la gente sea gente. Pero en estos libros, los contrarrevolucionarios son todos unos coños de madre y los camaradas puros héroes” (1975a: 152). Es por ello que la exposición de las vivencias ocurridas en el Frente Simón Bolívar<sup>8</sup> durante los años 1964 y 1965 es vista desde el prisma ideológico y termina por contrarrestar la visión de la izquierda sobre la lucha armada.

Veamos cómo ambos textos se arman con el objetivo de desarticular el discurso oficial sobre el tema. Desde el punto de vista de la escritura, un aspecto clave se encuentra en el problema de la representación. ¿Cómo hacer creíble lo escrito? Afianzados en el modelo realista para construir narrativamente su experiencia, los dos escritores retratan una realidad que se asume fija y constatable para los lectores cuando, amparados en los paratextos que funcionan como marcos garantes de la verdad, se construyen espacios y sujetos públicamente conocidos como la isla de Tacarigua o el dirigente político Teodoro Petkoff en el caso de Liendo y las montañas de Lara o el líder guerrillero Argimiro Gabaldón en el de Zago, quien además recurre en sus ediciones a imágenes de los perso-

---

<sup>8</sup> Este frente abarcaba los estados Lara y Portuguesa. En el primero prestó servicios en la brigada 21.

najes mencionados en la trama en calidad de anexos, como si con ello tratara de corroborar la veracidad de sus palabras y darles una dimensión más palpable. Esto le otorga solidez a la idea del referente, vale decir, a la concepción de un mundo exterior reflejado, aunque con ciertas limitaciones, en el lenguaje, tal y como señala Elzbieta Sklodowska cuando dice que el testimonio “takes place only if the reality of a referent is established and in order for this to happen all silent negations must be withdrawn and the authority of the witness, addressee’s competence, and language’s ability to signify must be assured” (1996: 87).<sup>9</sup>

Esto se percibe incluso antes de abrir los libros. La primera edición de *Los topos* señala en su contraportada que Liendo narra “su propia experiencia de hombre que fue a las montañas, su implicación en una lucha armada que al final se revela absurda, su captura y los continuos y frustrados intentos para escapar” (1975: contratapa), mientras que en la de *Aquí no ha pasado nada* se asegura que el título “es la frase final de este libro y la primera amarga reflexión de Angela [sic] Zago, al regresar a Caracas, su ciudad natal, después de haber transcurrido un año y medio organizando la guerrilla en las montañas” (1975<sup>a</sup>: contratapa). Estas señalizaciones sin duda conforman uno de los pilares para generar un efecto de verdad en la construcción de la historia (los otros son la elaboración del detalle minucioso de las historias y el uso de recursos intertextuales), de manera que cuando los protagonistas de ambos libros narran el lector termina asumiendo que ese “yo” no es una entidad ficticia, sino un trazo discursivo de algo real que demanda de él una actitud ética marcada por la solidaridad.

Es así como la escritura es reconocida en su decodificación como un puente a través del cual las cosas pueden ser aprehendidas, como si esta fuera un vehículo que, insistimos, a pesar de sus fallas, permite acercarse a lo ocurrido porque los dispositivos que lo acompañan (artificios que, desde luego, son normas culturalmente instauradas) garantizarían su autenticidad. Con todo, el hecho de usar una modalidad realista no hace de estos escritos adalides de una estética burguesa. La inclusión de la realidad política de su momento con el fin de moldear la conciencia del receptor tiene como consecuencia la erección de una práctica antiliteraria que inhabilita los modos tradicionales de lectura a favor de unos más ligados a una comunión entre escritor y lector. Ya lo decía Santiago Colás:

Whereas literature betrayed the alienating and oppressive differences of class, race and imperialism, the testimonio seeks to establish identities: between protagonist and collective, between researcher and protagonist –and, consequently, between reader, researcher, protagonist, and collective, between present subject and objective history, and between the written and the living, spoken language”. (Colás 1996: 161)<sup>10</sup>

<sup>9</sup> “[T]oma lugar solo si la realidad de un referente está establecida y, para que esto ocurra, todas las negaciones silenciosas deben ser retiradas y la autoridad del testigo, las competencias del destinatario y la habilidad del lenguaje para significar deben estar aseguradas”. Todas las traducciones son nuestras.

<sup>10</sup> “Mientras la literatura traicionaba las alienantes y opresivas diferencias de clase, raza e impe-

Los valores heredados como la "belleza", la "ficción" o el "juego" son suspendidos durante este tipo de enunciación debido a la elaboración de una lengua estándar carente en muchos casos de una voluntad de estilo (más notorio en Zago que en Liendo) y la construcción de un tema apremiante y sensible que ha marcado al colectivo socialmente. Todo eso da paso a la manifestación de componentes atípicos dentro de una tradición literaria como los de "verdad", "denuncia" y "univocidad del sentido". Esto será clave cuando el contenido sea asimilado por el lector: este perderá cualquier riesgo de caer en ambigüedades y su exégesis tendrá coordenadas fijas en todo momento, lo que les permitirá a los autores construir ciertas identidades de sujetos marginados que, de ser aceptadas, modificarán la opinión pública de su sociedad, en vista de que se trata de mecanismos internos y externos que logran darle un orden sólido al texto y con ello un significado con mayores probabilidades de ser comprendido.

Gracias a esto, en *Aquí no ha pasado nada*, percibimos que el desarrollo de la interioridad femenina de Morela se construye a través de la exposición pública (no se olvide que el texto es *publicado*) de todo lo relacionado con su cuerpo que, a diferencia de los estereotipos, es débil y vulnerable a la enfermedad, al hambre, a la sangre:

Ha llegado mi primera menstruación en las montañas. Vino con una diarrea horrible y fiebre. No lo entiendo. Nunca me he sentido mal en estos días que dan por ocultar las muchachas. No sé qué ha pasado. Laurencio se ha convertido en mi mejor acompañante. Me mimas. Se preocupa porque me siento mal. Trata de animarme. En la noche, que he tenido que levantarme a "hacer las mayores", como ridículamente dicen las estudiantes de los colegios de monjas, Laurencio se despierta y, aun cuando yo no quiero, me acompaña a un lugar retirado, se queda prudentemente a algunos metros de mí [sic], y yo me pierdo en la oscuridad ocultando mi pena. (Zago 1975a: 20)

¿Dónde está la épica en un revolucionario con trastornos celíacos? ¿Dónde hallar el terror de un feroz delincuente en alguien avergonzado por molestar a otro con su enfermedad? La cotidianidad de los eventos y su no menos singular respuesta a sus problemas establecen como mínimo una empatía vivencial con quien lee su historia pues identifica, asocia las actitudes y el carácter de sus protagonistas con los suyos. Además, el afán de la autora por el registro del mundo rural y sus actores, aunado a una ausencia de estilización de la prosa, establece en el receptor una percepción llana de la información que le permite asignarle un estatus de verosimilitud. Al ser más simples su mensaje y su anécdota, su credibilidad aumenta, con lo cual parte del objetivo subyacente en estas palabras se instila poco a poco en sus páginas: no se trataba de gigantes actuando en un mundo de enanos, sino de enanos que por propia voluntad habían puesto sobre sus hombros el cuerpo de un gigante.

---

rialismo, el testimonio busca establecer identidades entre el protagonista y el colectivo, entre el investigador y el protagonista –y, por consiguiente, entre lector, investigador, protagonista y el colectivo, entre el sujeto presente y el objetivo histórico y entre lo escrito y el lenguaje hablado, vivo”.

La geografía humana, pues, es capital dentro de las historias. Conocer aspectos de la vida de jóvenes de la zona como Cirilo, “[u]n muchacho campesino que masca chimó y que habla todo pa'lante” (Zago 1975a: 36), o de Ricardo, “buenote, pero obstinado como un burro” (Zago 1975a: 54) que apoyan la causa revolucionaria es una invitación a adentrarse en nuevos matices interpretativos o por lo menos dejar de lado la satanización *a priori* de una serie de hombres a los que probablemente ni siquiera se había tenido la oportunidad de conocer sino solo advertir gracias a señalamientos de terceros,<sup>11</sup> pues incluso desde una perspectiva militar no siempre la guerra contra el ejército fue sin cuartel, tal y como se percibe en una operación realizada por Marcelo, su compañero guerrillero:

Dice [Marcelo] que dos cazadores quedaron heridos. Él los montó en el jeep y prendió la máquina. “Estaban mal”, dice lacónicamente. “Les expliqué que nuestra guerra no era contra ellos. Hablé unos minutos con los dos y deseé que se curaran. Uno me decía a todo sí caballero, sí caballero. A media hora del lugar de la emboscada queda el campamento. Creo que se pudieron salvar”. (Zago 1975a: 177)

El conocimiento pleno de la experiencia de estos sujetos marginados del poder y hasta cierto punto de la historia conlleva en no pocas ocasiones cierta morosidad en sus tramas, las cuales contribuyen en la descripción de las dimensiones físicas, psicológicas y sociales de las personas con el fin de mostrar cuál era la verdadera dinámica del guerrillero, objetivo llamado a ganarse el interés de los que desean conocer cómo son los actores una vez en la trastienda.

En *Los topes* el énfasis en esto es mayor, pues la vida transcurre en un recinto carcelario y como tal la vivencia de los presidiarios (y en especial la de Armando, quien protagoniza el relato) gira en torno a un espacio cerrado donde el contacto humano es rutinario al punto de permitirles revelar su verdadero carácter una vez establecida la confianza entre sus miembros.

El primero de los ámbitos de representación de lo humano está ligado al sufrimiento. Este, al ocurrir en prisión, solo puede tener un responsable: el gobierno democrático. La conclusión aparece a medida que los abusos se hacen frecuentes. Exponer ese dolor implica imbricarlo con un segundo espacio, como lo es la personalidad de la víctima:

Ya no somos compañeros ocasionales agrupados por el azar en una celda. El tiempo y las circunstancias han ido creando entre nosotros una amistad generosa y cálida. Comprendimos que todos estamos sacudidos por fuertes tensiones emocionales. Hemos aprendido a reconocer en nosotros zonas muy sensibles de la humana condición. No nos son ajenos la tristeza y el orgullo, la nostalgia y el sueño, la impotencia y el miedo, la impaciencia y el compromiso, la ira y el amor, la melancolía y el odio, la espera. [...] A veces ocurre que algunas

<sup>11</sup> “Es increíble saber que la mayoría de nuestros propios aliados, dirigentes o enemigos, no se habían detenido a pensar quiénes éramos esos jóvenes que un buen día habíamos salido de nuestro escenario hogareño y sin pensar mucho acudimos a un llamado donde en alguna esquina, detrás de alguna roca nos esperaba la muerte o, lo más duro, la soledad” (Zago 1993b: 30).

de estas emociones se desata [...]: no vino esa visita que se ha esperado durante varios días con gran ansiedad. No llegó la carta. Prestaron a otro el libro que queremos leer. [...] un hijo está enfermo. La mujer no tiene cómo pagar el alquiler y el Partido no puede ayudar [...]. El hogar fue allanado. No se puede asistir al entierro del padre. La novia decidió no volver. [...]

Hay reunida una rica experiencia en un conjunto de hombres tan heterogéneo. Varios son campesinos de la sierra coriana [...]. Hay hombres cultos y refinados como Edgar que es un fino dibujante y un espíritu altamente sensible [...]. Hay muchos jóvenes universitarios: Víctor, Rafael, Alwilson [...] son algunos de ellos, integran el pelotón pequeñoburgués de la familia. Hay muchachos de barrio como Holmes, que llegó a la prisión temiéndole al grueso de los libros y ya se atreve a jurar las páginas de Hegel y Marx. (Liendo 1975: 93-94)

Acá observamos otra de las estrategias composicionales de la que se valen ambos autores para la generación de esa verosimilitud tan buscada. La construcción de los personajes está marcada por una profusión de datos físicos, psicológicos y sociales que, si bien desde una perspectiva estilística los convierte en seres redondos y con cierta tendencia a cambiar conforme transcurre la anécdota, terminan por ser percibidos como seres verdaderos cuya existencia ha pasado a una escritura que hace el papel de huella de esa realidad. El empleo del detalle conforma un sustento fundamental de su lógica narrativa, el cual suele estar conectado con ciertos recursos intertextuales dispuestos en función de la capacidad que tengan de reforzar la credibilidad del relato, como ocurre con la inclusión de las cartas escritas por los combatientes en donde contemplamos su dimensión ideológica o sentimental. A esto debe añadirse el empleo de la retórica testimonial romántica (ya explicada por Sarlo) donde la singularización de la experiencia, materializada a través de la enunciación de una voz narrativa homodiegética de focalización interna que se construye de forma coherente, estimula una afinidad capaz de zanjar las distancias habituales en el proceso de decodificación de un texto gracias a la sensación de cercanía entre el lector y el narrador.

Así, esta gama de hombres inimaginable desde la retórica oficial es la que le permite enunciar con un marcado interés que ellos no son “precisamente unos bandidos, como dice machaconamente el ministro de la Defensa. Por lo menos hay aquí [...] unos cuantos bandoleros con el alma de Robin Hood” (Liendo 1975: 95). A esto el autor le agrega el humor como elemento característico de esa vida en prisión. Personajes que chanclean sobre temas sexuales a través de la parodia de términos marxistas, que vociferan malas palabras ante ciertas ocurrencias en la vida común y se reúnen no pocas veces al son de la música parecería a los ojos de muchos hasta una degradación deliberada del ideal del héroe guerrillero. Pero esta risa, esta recurrente voluntad de vivir como cualquier hombre de a pie aunque no se esté en el mundo<sup>12</sup> no se distancia de su objetivo principal pues, como decía Voltaire, el hombre es el único animal que ríe.

---

<sup>12</sup> Es la idea que manifiesta en su programa estético al colocar en el epígrafe una frase de André Malraux ubicada en *La condición humana*: “¡Oh, prisión, lugar donde se detiene el tiempo que sigue en otra parte!”.

Esta precisión no está exenta de un costado sombrío, especialmente desde el catalejo de la llamada moral revolucionaria. Es así como muchos de estos combatientes aparecen como seres bondadosos pero cobardes en la batalla; motivados a ejercer la lucha política por intereses altruistas e idealistas tan notables como la indisciplina con la que se desenvuelven en los frentes (para este propósito, Liendo se vale, además de la vivencia de Armando, de una narración de focalización externa y voz heterodiegética con la cual reconstruye esa dinámica del guerrillero en las montañas, la retrata y exponer la actitud ética manifestada por estos combatientes en tiempos de guerra).

Con Zago su propia reflexión y constatación de la variedad de gente con la que se encuentra es suficiente para generar sus propias ideas de lo que se vive. Una palabra peligrosa para su momento se hace visible en esta convivencia con la guerrilla: autocrítica. Como pocas novelas testimoniales del periodo, estos textos muestran los conflictos internos de la organización tanto en su índole humana como en su dimensión, digámoslo así, corporativa, lo que demuele por una parte la impresión exagerada del revolucionario como un hombre de disciplina férrea y letal ante el combate (algo impensable incluso para ellos mismos<sup>13</sup>) y por otra desenmascara la pretendida armonía interna de un movimiento que aspiraba a mejorar la política por medios antipolíticos. La proliferación del detalle en una tercera persona permite visualizar una serie de datos objetivos que, tejidos a través del lenguaje plástico, conforman la modalidad realista señalada por Sarlo. Los hechos, detallados en sus elementos históricamente comprobables, aparecen en un orden secuencial que cierra el paso a una potencial ambigüedad exegética e imponen un sentido convincente de lo ocurrido. De esta manera, en *Los topos* se observa una serie de problemas relacionados con la indisciplina, la tiranía en las relaciones de poder entre los miembros del partido y la inconsistencia de algunos miembros comunistas que no apoyan personalmente la lucha armada:

Las relaciones entre los bisoños guerrilleros son poco cordiales. Hay rencillas secretas. La mayoría de los hombres con responsabilidad en la dirección ordenan con un acento autoritario, casi despótico. Además hay demasiados jefes de tropa. Una palabra se repite con demasiada frecuencia: fusilar. (Liendo 1975: 70-71)

Hay signos de desagrado en algunos de los combatientes, lamentan que las botas se han roto muy pronto o que no tienen plásticos para cubrirse o que no reciben de la retaguardia suficiente ayuda.

—Uno jodiéndose y esos pendejos en Caracas bonchando y hablando paja —dice alguien. (Liendo 1975: 105)

<sup>13</sup> Sobre el tema Zago señalará en una entrevista lo siguiente: “[Y]o después he conocido por casualidad militares, y estoy sorprendida de la impresión que ellos tenían de nosotros. Que éramos unos ogros aterradores, algo así” (Frielich de Segal s.a: 298).

—Estos hombres no tienen disciplina, Cruz —dice enfáticamente [Gonzalo Castaño].

—Están muy fatigados por la marcha, pero creo que serán buenos soldados —dice el primer comandante.

—Vamos a ver, ordénales formar —dice Gonzalo.

Cruz imparte la orden: ¡Formación! Los dos tenientes la repiten con insistencia: ¡Formación! ¡Formación! Cuatro jefes de escuadra tratan de ponerla en práctica. ¡Formación! Pocos hombres se ponen de pie rápidamente y toman su fusil, la mayoría se incorpora con lentitud, algunos continúan mordisqueando el papelón sin atender la orden. Cuando después de largo tiempo todos han ocupado su lugar en la formación, Gonzalo, en tono escéptico, le dice al comandante: “¿Y estos son los soldados que mañana comienzan a combatir el ejército regular?”. (Liendo 1975: 82-83)

Lo dicho hasta ahora muestra los intentos narrativos de construir una personalidad tanto personal como colectiva que se corresponda con los valores que ellos consideraban que representaban, por lo cual se hace pública la expresión de lo que los autores asumían como “su identidad”, para lo cual la representación literaria de sus vidas era apenas una herramienta indispensable para lograrlo. El discurso testimonial devino así en voz de esos sujetos “silenciados” y “anónimos” que anhelaban según Beverley interpelar al receptor “en su función de lector/intérprete del testimonio, en tanto que aliado con ese sujeto (y hasta cierto punto dependiente de él)” (2011b: 51).

En *Aquí no ha pasado nada* ocurre con el mismo tenor los problemas expuestos líneas arriba, con la diferencia de que no está presente la “modalidad realista” de los eventos sino más bien la “modalidad romántica”, pues solo se proyecta la voz de Morela, quien percibe cómo ese año y medio en el cual se desarrolló como miembro del partido ha sido poco menos que un fracaso notorio. Esto evidencia el carácter de un ser decepcionado con un proyecto al cual no le ve viabilidad ni correspondencia con sus aspiraciones humanas (algo que, por cierto, ya Liendo había expresado en la voz de Armando: “Me voy a la cama y no puedo dormir. Es una lucha contra los ídolos, es el fuego que una vez consumió a Cristóbal en la rebelión. Nunca más tendré ídolos, nunca más” [1975: 162]):

Cinco campesinos perseguidos por el ejército piden su incorporación a las guerrillas. Simplemente se presentaron con una semi-sonrisa y como quien pide pan dijo uno de ellos: “Camará, justedes siempre dicen que cuando la guerra llegara necesitarán de jombres, puee aquí están cinco pa’ servir a la revolución” ¿Alguna vez has tragado aceite? ¿Eso que te pasa por la garganta como sin acabar de pasar? Mi saliva se convirtió en aceite espeso. Debe ser que lloré para adentro, como ya no lo sé hacer para afuera... Fue un poco difícil explicarles a los camaradas que mejor era que se fueran para algún caserío lejano, donde tuvieran familia ¿Cómo decirles la verdad? [sic] ¿Cómo decir: mire compañero, todo eso que le hemos dicho de incorporarse a las guerrillas, todo eso no puede ser, no hay armas, no hay ropa, no hay balas, no hay comida, no hay botas, no hay hamacas, no hay morral, no hay un coño. Hemos mentido. Pero no hay que decir nada, porque nosotros no hemos mentido. Nosotros sabemos que la única forma de tomar el poder es a través de la lucha armada, y nosotros



queremos tomar el poder. Simplemente: queremos tomar el poder. Si entendieran los camaradas de la ciudad el dolor que produce oír que las botas no llegan porque un compañero, por negligencia o por miedo, las detuvo en una estafeta y allí están. O saber que tres meses antes de que comenzara este maldito cerco, pedimos al Comité Regional que nos mandara resmas de papel y se nos respondió: “¿Para qué necesita un guerrillero papel?” O suplicar una carta de aliento [sic]. ¿O es que esta guerra es nuestra solamente? (Zago 1975: 189)

Estas muestras públicas de desencanto por parte de miembros del Partido Comunista de Venezuela solían desmoralizar tanto o más que las derrotas efectuadas por sus enemigos a lo largo de los sesenta. La negatividad de ciertos pasajes tiene más peso si se toma en cuenta que quienes lo construyeron vivieron en las entrañas de un proceso que defendieron hasta el final. Con todo, su aparición no significó una condena social o grupal para sus autores, como sí había ocurrido con quienes denunciaron esta realidad en el apogeo de la lucha (pensemos por ejemplo en *Entre las breñas* [1963] de Argenis Rodríguez). Al tratarse de tiempos de derrota, las condiciones de dicha enunciación jugaban a su favor para romper con los objetivos habituales que motivaban su elaboración. La novedad de este tipo de narrativa surgió entonces cuando la narración se enarboló con toda su retórica para delatar la condición humana de los testigos, en detrimento de una tradicional exposición sistemática de la violencia cuyas causas fueran atribuidas a las condiciones opresivas promovidas por la élite democrática, burguesa y (dentro de su horizonte de pensamiento) servil a los intereses imperiales norteamericanos, por lo que cualesquiera de las posibles interpretaciones en estos testimonios parecían haberse despolitizado.

Pero se trataba solo de eso, de una apariencia, pues detrás de este acto había algo profundamente político, si bien la sutileza de esta acción lo encubría. Frente al lenguaje que emanaba desde una posición hegemónica aparecía otro cuya posición era opuesta en todos los ámbitos, como puede percibirse en el contraste entre el discurso racional y abstracto de las alocuciones de Betancourt y el emotivo y concreto expuesto en las narraciones de los guerrilleros; entre el empleo de un aparato comunicacional estatal que mediante la radio y la televisión publicitaba una imagen peyorativa de los insurgentes frente a las escasas ediciones de sus novelas; entre unas palabras que, amparadas desde una posición victoriosa, lograban calar en la conciencia colectiva y otras que, relegadas a un espacio de influencia marginal, buscaban desarticular los símbolos del poder. Aunque sus autores no estuviesen conscientes de ello, con este gesto su condición subalterna se expresaba con fuerza desde una perspectiva política, pues construían una identidad que al ser difundida por vía libresca operaba en el espacio público no como una idea en sí (aunque ellos escribían con el pleno convencimiento de estar exponiendo “tal cual eran”) sino para sí, cuya enunciación funcionaba como un contradiscurso que aspiraba a destruir esas interpretaciones creadas por las élites políticas, lo que potencialmente implicaba una eventual salida de su condición subalterna para adquirir en cambio un estado de hegemonía.

Lo dicho líneas arriba nos permite finalizar haciendo una conexión con lo expresado sobre el fenómeno de la violencia simbólica y explicar el proceso de desarticulación que traen consigo. En la medida que la narración se aboca por (re)presentar la vivencia personal del escritor deslastrada de cualquier matiz doctrinario se fortalece un discurso subjetivo que contrapone una nueva imagen del guerrillero que rechaza, cuestiona y socava al estereotipo enunciado desde las altas instancias del poder. Esto demuestra una lucha por el control de los significantes con los cuales interpretar la identidad de los sujetos históricos, así como una aspiración a delatar el carácter ideológico de tal imposición, ya que al utilizar algunos de los recursos retóricos del relato testimonial con los cuales hacer de la vida misma un sustento infalible de transmisión de la verdad todo lo demás deviene en exégesis falsas de la realidad, tal cual lo señaló el marxismo clásico.<sup>14</sup> Así, aunque la escritura testimonial de la guerrilla ciertamente no hace énfasis en el martirio del cuerpo ni en la crueldad de un sistema al que por inferencias habríamos de tildar de tiránico, sí contribuye desde la palabra escrita a que sectores marginales desde la esfera política puedan “to wage their struggle for hegemony in the public sphere from which they were hitherto excluded or forced to represent stereotypes by the reigning elites” (Yúdice, 1996: 53).<sup>15</sup>

## 5. CONCLUSIONES

La producción testimonial venezolana se remite a tiempos tan tempranos del siglo xx como el año 1921, momentos en los cuales aún no figuraba en el panorama cultural como un género discursivo propio, y tiene tres momentos de aparición precisos, a saber: después de las dictaduras de Juan Vicente Gómez y las Fuerzas Armadas de Venezuela y luego de la lucha guerrillera contra el sistema democrático. A pesar de tratarse de textos de urgencia que delatan una condición de marginalidad por parte de quienes escriben, sus objetivos no se repiten en cada uno de estos periodos. Esto se debe a que, a diferencia de los relatos que surgieron una vez defenestrados los gobiernos tiránicos, hubo otra camada de textos que aparecieron desde una posición clara de derrota, pues sus integrantes no pudieron derrocar al sistema combatido. Es el caso de los testimonios de la guerrilla y su interés es otro: dismantelar la imagen que pro-

---

<sup>14</sup> En una carta fechada en Londres el 14 de julio de 1893, Federico Engels explicó algunos de los componentes esenciales del término a F. Mehring de la siguiente manera: “La ideología es un proceso que se opera por el llamado pensamiento consciente, pero con una conciencia falsa. Las verdaderas fuerzas propulsoras que lo mueven, permanecen ignoradas [...]; de otro modo, no sería tal proceso ideológico. Se imagina, pues, fuerzas propulsoras falsas o aparentes” (Silva 2013: 188). Esto implicaría para Ludovico Silva que, desde la concepción marxista clásica, la ideología juega siempre “un papel encubridor y justificador de las clases materiales” (2013: 37). Este proceso es totalmente visible en un conflicto armado en donde las ideas de la clase política dominante se imponen como verdades absolutas con las cuales legitimar la represión sobre el oponente. El discurso testimonial de mediados de los setenta con base en el desarrollo de una experiencia humana despojada del discurso doctrinario se instala en el espacio público, pues, como modo de desenmascarar el matiz artificioso de ese discurso.

<sup>15</sup> “Librar sus luchas por la hegemonía desde la esfera pública de la cual habían sido excluidos hasta entonces o forzados a representar estereotipos por las élites reinantes”.

yecta social, política e históricamente quienes detentan el poder político, con lo cual marca una ruptura con la experiencia de otros procesos similares como el testimonio nicaragüense.

Para esto, Ángela Zago y Eduardo Liendo se plantearon la exposición narrativa de sus experiencias como recurso probatorio de su condición de ser humano –uno con las mismas condiciones morales y espirituales de cualquier ciudadano– frente a los simbólicamente violentos motes de “asesinos” y “terroristas” emitidos durante y después de la refriega por el bando vencedor. El discurso testimonial se vale aquí de una retórica que, una vez puesta en el papel, se espera que produzca en el lector un efecto de verosimilitud que gane tanto su solidaridad como su favor en esa pugna por una representación del sujeto subalterno que lo libere de dicha condición, pues como decía Beverley este género lo obliga a confrontar “su capacidad como sujeto de un proyecto de transformación que aspira a ser hegemónico por derecho propio” (2011b: 45).

Uno de esos aspectos se encuentra en el empleo de una estética de factura realista que construye a los personajes como si fueran personas, es decir, les otorga suficientes atributos como para establecer en la mente de los receptores una compatibilidad con su mundo. El detalle humano y geográfico es la base de lo que crean. Otro aspecto fundamental está relacionado con los paratextos, los cuales al colocarse conjuntamente con los escritos contribuyen a coordinar su sentido, desambiguarlo y legitimarlo como contingente de un *mundo que fue*. De esta manera los autores se adentran en la configuración de su identidad con un lenguaje propio como recurso contestatario contra una ideología hegemónica que ha arropado a los vencidos con un sentido impuesto, vale decir, violento.

#### OBRAS CITADAS

- Betancourt, Rómulo (1968): *La revolución democrática en Venezuela. 1959-1964*, cuatro tomos. Caracas, Imprenta Nacional.
- (1968 a): “El terrorismo político”. En *La revolución democrática en Venezuela. 1959-1964*, tomo I. Caracas, Imprenta Nacional, pp. 202-209.
- (1968 b): “Respeto y defensa del orden constitucional”. En *La revolución democrática en Venezuela. 1959-1964*, tomo III. Caracas, Imprenta Nacional, pp. 246-252.
- (1968 c): “Cuatro años de gobierno constitucional”. En *La revolución democrática en Venezuela. 1959-1964*, tomo III. Caracas, Imprenta Nacional, pp. 301-310.
- (1969d): *Hacia una América Latina democrática e integrada*. Madrid, Taurus.
- (1969d): “El problema del comunismo insurreccional”. En *Hacia una América Latina democrática e integrada*. Madrid, Taurus, pp. 121-129.
- Beverley, John (1987a): “Anatomía del testimonio”, *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, año XIII, n.º 25, pp. 7-16.
- (2011b): *Políticas de la teoría. Ensayos sobre subalternidad y hegemonía*. Caracas, Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos.
- Carrera Damas, Germán (2013): *Rómulo histórico*. Caracas, Alfa.

- Colás, Santiago (1996): "What's wrong with representation?: Testimonio and Democratic Culture". En Georg M. Gugelberger (ed.): *The real thing. Testimonial discourse and Latin America*. Duke University Press, pp. 161-171.
- Cubas, Romhy (2016): "Eduardo Liendo y la vigencia de *El mago de la cara de vidrio*", *El Estímulo*, versión en línea en <<http://elestimulo.com/blog/entrevistaeduardo-liendo-el-destiempo-subversivo-de-los-recuerdos/>> [última visita: 8.7.2016].
- Engels, Federico (2013): "Engels a F. Mehring". En Ludovico Silva: *Teoría de la ideología / Contracultura*. Caracas, Fundación editorial el perro y la rana, pp. 187-190.
- Freilich de Segal, Alicia (s.a.): *Entrevistados en carne y hueso*. Caracas, Librería Suma.
- (s.a.): "Entre ayer y hoy. Ángela Zago". En *Entrevistados en carne y hueso*. Caracas, Librería Suma, pp. 291-311.
- Foucault, Michel (1992): *El orden del discurso*. Buenos Aires, Tusquets.
- Gugelberger, Georg M. (1996): *The real thing. Testimonial discourse and Latin America*. Duke University Press.
- Grüner, Eduardo (1998): "El retorno de la teoría crítica de la cultura: una introducción alegórica a Jameson y Žižek". En Fredic Jameson y Slavoj Žižek (eds.): *Estudios culturales. Reflexiones sobre el multiculturalismo*. México D. F., Paidós, pp. 11- 67.
- Jameson, Frederick, y Žižek, Slavoj (1998): *Estudios culturales. Reflexiones sobre el multiculturalismo*. México D. F., Paidós.
- Lejeune, Philippe (1994): "El pacto autobiográfico". En *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Madrid, Megazul-Endymion, pp. 49-87.
- Liendo, Eduardo (1975): *Los topos*, Caracas, Monte Ávila.
- Ojeda, Fabricio (2009): *Carta de renuncia al Congreso Nacional*. Caracas, Ediciones de la Presidencia de la República.
- Ortega, Julio (comp.) (1993): *Venezuela: fin de siglo. Actas del simposio Venezuela: cultura y sociedad al fin de siglo (Brown University, 1991)*. Caracas, Ediciones La Casa de Bello.
- Rueda Estrada, Verónica, y Vázquez Medeles, Juan Carlos (2015): "Testimonio nicaragüense: de los Sandinistas a la inclusión de los Contras. Por una polémica memoria contrarrevolucionaria", *Kamchatka. Revista de Análisis cultural*, número especial "Avatares del testimonio en América Latina: tensiones, contradicciones, relecturas...", n.º 6, pp. 463-490.
- Sarlo, Beatriz (2007): "La retórica testimonial". En *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Buenos Aires, Siglo XXI, pp. 59-94.
- Silva, Ludovico (2013): *Teoría de la ideología / Contracultura*. Caracas, Fundación editorial el perro y la rana.
- Sklodowska, Elzbieta (1996): "Spanish American Testimonial Novel: Some Afterthoughts". En Georg M. Gugelberger (ed.): *The real thing. Testimonial discourse and Latin America*. Duke University Press, pp. 84-100.
- Yúdice, Georg (1996): "Testimonio and Posmodernism". En Georg M. Gugelberger (ed.): *The real thing. Testimonial discourse and Latin America*. Duke University Press, pp. 42-57.
- Zago, Ángela (1975a): *Aquí no ha pasado nada*, Caracas, Publicaciones Españolas.
- (1993b), "Testimonio y verdad". En Julio Ortega (comp.): *Venezuela: fin de siglo. Actas del simposio Venezuela: cultura y sociedad al fin de siglo (Brown University, 1991)*. Caracas, Ediciones La Casa de Bello, pp. 27-33.
- Žižek, Slavoj (2009): *Sobre la violencia. Seis reflexiones marginales*. Buenos Aires, Paidós.

## LA OBRA Y TRAYECTORIA TEMPRANAS DE JUAN GABRIEL VÁSQUEZ

### THE EARLY WORK AND CAREER OF JUAN GABRIEL VÁSQUEZ

JASPER VERVAEKE

Katholieke Universiteit Leuven

jasper.vervaeke@kuleuven.be

**RESUMEN:** Este artículo ofrece un panorama de la obra y trayectoria tempranas del novelista colombiano Juan Gabriel Vásquez (Bogotá, 1973). Complementando la propuesta de pistas interpretativas para obras como *Persona* (novela, 1997), *Alina Suplicante* (novela, 1999) y *Los amantes de Todos los Santos* (cuentos, 2001) con datos contextuales sobre la vocación literaria, los procesos de publicación, la expatriación, las actividades laterales y las redes intelectuales, el recorrido crítico muestra cómo Vásquez fue estableciendo tanto las bases de su poética como las de su carrera literaria.

**PALABRAS CLAVE:** Juan Gabriel Vásquez; obra temprana; industria editorial; redes intelectuales; biografía literaria

**ABSTRACT:** This article offers a panorama of the early work and career of the Colombian novelist Juan Gabriel Vásquez (Bogotá, 1973). The suggested lines of interpretation for works such as *Persona* (novel, 1997), *Alina suplicante* (novel, 1999) and *The All Saints' Day Lovers* (short stories, 2001) will be complemented with contextual details on literary vocation, publication processes, expatriation, sideline activities, and intellectual networks. By doing so, the critical overview points out how Vásquez laid the foundations of both his poetics and his literary career.

**KEYWORDS:** Juan Gabriel Vásquez; Early Work; Publishing Industry; Intellectual Networks; Literary Biography



## 1. INTRODUCCIÓN

Gracias a las novelas *Los informantes* (2004), *Historia secreta de Costaguana* (2007), *El Ruido de las cosas al caer* (2011), *Las reputaciones* (2013) y *La forma de las ruinas* (2015), el colombiano Juan Gabriel Vásquez (Bogotá, 1973) ha ido ganándose un lugar primordial en el corpus de la narrativa latinoamericana contemporánea. Mediante sus ensayos, recopilados en *El arte de la distorsión* (2009), y su columna en el periódico colombiano *El Espectador* (2007-2014) se convirtió, además, en uno de los intelectuales más destacados de su generación. Tras salir de Bogotá en 1996, Vásquez residió en París y en las Ardenas belgas. A finales de 1999 se instaló en Barcelona, donde se quedaría hasta 2012, cuando volvió a Bogotá. Tanto en el mundo hispánico como en los múltiples países donde aparece en traducción, la obra de Vásquez ha gozado de críticas elogiosas y ha sido premiada con galardones literarios cada vez más prestigiosos.<sup>1</sup> La buena recepción crítica y mediática no ha dejado de suscitar la atención académica por la narrativa del bogotano, que es objeto de cada vez más estudios, artículos, ponencias y tesis de maestría y doctorado.<sup>2</sup>

Hasta la fecha, la academia ha seguido la curva de la consagración crítica y mediática, que fue creciendo a partir de *Los informantes*, novela con que Vásquez se dio a conocer en el panorama literario hispánico. En cambio, son pocos los investigadores que se han interesado por su obra y trayectoria anteriores. Mediante este artículo propongo contribuir a iluminar este periodo crucial de la formación literaria de Vásquez, mostrando que la obra temprana, y en especial las novelas *Persona* (1997) y *Alina Suplicante* (1999), así como el libro de cuentos *Los amantes de Todos los Santos* (2001), contienen las semillas de la poética que eclosionaría de *Los informantes* en adelante. El objetivo no es elaborar comparaciones extensas entre la prosa temprana y las novelas posteriores, sino señalar, en diálogo con la bibliografía secundaria en plena expansión, los nexos y la continuidad entre ambas. Para complementar la crónica crítica no dejaré de tomar en consideración factores contextuales tales como el descubrimiento de la vocación literaria durante los estudios de derecho, el proceso de publicación de los primeros cuentos y libros, la expatriación, las actividades laterales y la formación de redes intelectuales formales e informales.<sup>3</sup> Juntos, el panorama

<sup>1</sup> Entre otras distinciones, Vásquez recibió el Premio Alfaguara de Novela (2011), El Prix Roger Caillois (2012), el English Pen Award (2012), el Premio Gregor von Rezzori (2013) y el International IMPAC Dublin Literary Award (2014), todos por *El ruido de las cosas al caer*, y el Premio Real Academia Española (2014), por *Las reputaciones*.

<sup>2</sup> Además de los estudios con los que se dialogará en este artículo son recomendables los análisis de: De Hollanda (2012) y Giraldo (2008), sobre *Los informantes*; Montoya (2009) y Semilla (2009), sobre *Historia secreta de Costaguana*; y De Hollanda (2016) sobre *El ruido de las cosas al caer*. La reciente edición *Juan Gabriel Vásquez. Une archéologie du passé colombien récent*, a cargo de Karim Benmiloud (2017a), es la primera recopilación de artículos dedicada exclusivamente a la obra del autor colombiano.

<sup>3</sup> Servirán de fuente para los datos bio-bibliográficos los peritextos de *La venganza como prototipo legal en la Iliada*, *Persona* y *Alina suplicante*, la entrevista de Pedro Javier López, el reportaje de Sebastián Jiménez Valencia y una entrevista privada que le hice al autor en Montpellier en octubre de 2015 durante el coloquio *Juan Gabriel Vásquez: una arqueología del pasado colombiano re-*

de la obra temprana y los datos contextuales ponen de manifiesto que es en los años alrededor del cambio de siglo, entre Bogotá, París, las Ardenas belgas y Barcelona, cuando Vásquez establece tanto las bases de su narrativa como las de su carrera como escritor.

## 2. ENTRE EL DERECHO Y LA LITERATURA. LOS AÑOS UNIVERSITARIOS EN BOGOTÁ

Juan Gabriel Vásquez nace en 1973 en Bogotá. Según suele recordar en entrevistas, a los ocho años escribe su primer cuento y a los nueve su padre le hace traducir del inglés una biografía de Pelé. Educado en un colegio inglés, Vásquez crece rodeado de libros anglosajones. De adolescente devora, entre otros libros, las grandes novelas del *boom* latinoamericano y de la literatura anglosajona de la primera mitad del siglo veinte –Joyce, Hemingway, Fitzgerald–. Años después estos dos polos, la tradición latinoamericana y la literatura en lengua inglesa, han de ser influencias mayores en su propia obra, pero al joven Vásquez aún no le pasa por la cabeza ser escritor de profesión. A la hora de elegir una carrera no duda en seguir la tradición familiar: entra a estudiar derecho en la Universidad del Rosario, en el centro histórico de Bogotá, y lo hace con toda la intención de llegar a ejercer como abogado.<sup>4</sup>

La vocación literaria de Vásquez empieza a cobrar cuerpo durante la carrera de derecho. Desde el primer año, cuando una materia le aburre –es decir, cuando la materia se aparta de la idea humanista del derecho– suele sentarse a leer en la última fila. Con el tiempo sustituye esa costumbre por la de “capar clase” (López 2010: 253) para poder frecuentar sitios que sacien su sed lectora y alimenten su apetito creativo: las librerías de segunda del centro de Bogotá, la Casa de Poesía Silva donde muchos años después situaría una de las escenas más memorables de *El ruido de las cosas al caer* y los sitios históricos relacionados con la vida y muerte de Jorge Eliécer Gaitán, el político liberal asesinado en 1948 que llegaría a desempeñar un papel importante en su narrativa: en *Los informantes* el padre del narrador es admirador de Gaitán y en *La forma de las ruinas* Vásquez escarba en el asesinato y el ‘Bogotazo’. A pesar del desinterés que crece exponencialmente a lo largo de la carrera, también los propios estudios de derecho serían una fuente de inspiración literaria. Así, la culpa y el castigo se convertirían en cuestiones centrales de *Los informantes*, y entre los personajes y narradores de Vásquez habría varios profesores de derecho o retórica –pensemos en Gabriel Santoro padre de *Los informantes* y en Antonio Yammara de “Recuperación” y *El ruido de las cosas al caer*–. Más que nada la carrera de derecho le inculca la conciencia del valor de las palabras, de “la importancia de la retórica como el arte de convencer, que es finalmente lo que tiene que hacer el escritor de ficciones” (López 2010: 260).

---

*ciente*, organizado por Karim Benmiloud y Carlos Tous. Agradezco a Vásquez el haber compartido tanta información valiosa.

<sup>4</sup> Sobre la familia, la juventud y la carrera universitaria de Vásquez véanse De la Bárcena (2011) y Benmiloud (2017b: 9-10).

En 1994 Vásquez dirige un taller literario en su propia universidad. Poco después comienza a combinar la carrera de derecho con cursos de literatura en la Universidad Javeriana. Es en esta época cuando decide coger la pluma. Según recuerda en el primer capítulo de *La forma de las ruinas*, novela en que ficcionaliza esos años, tras algunas imitaciones garciamarquianas, borgesianas y cortazarianas, el primer cuento realmente “propio” sería un relato sobre el asesinato de Gaitán inspirado en historias contadas por su profesor de Filosofía del derecho Francisco Herrera (Vásquez 2015: 42-43). Con sus escritos precoces Vásquez comienza a participar, con éxito, en concursos literarios.<sup>5</sup> Esos textos primerizos acabarían siendo ‘devorados’ por los primeros libros publicados. De hecho, ya durante sus años universitarios Vásquez arma una colección de cinco relatos y la lleva a la editorial Norma. Las editoras, Margarita Valencia y María Candelaria Posada, rechazan el libro, pero no por ello dejan de alentar al principiante. Posada le sugiere que consulte a un tal Mario Jursich, que en aquel entonces trabaja para Tercer Mundo Editores y está por fundar, con Andrés Hoyos Restrepo, la revista *Malpensante*. Jursich, junto con el escritor R. H. Moreno-Durán, a quien Vásquez conoce por las mismas fechas y a quien rendiría homenaje en *La forma de las ruinas*, se convierte en una de las figuras clave del comienzo de su carrera literaria. Tras consejos y críticas de Jursich, Vásquez decide transformar tres de los cinco relatos en la novela *Persona*. La ofrece a varias editoriales, vuelve a reescribirla tras cada rechazo, y finalmente es el mismo Jursich quien le dice que intente en Magisterio, una editorial bogotana que acaba de abrir una colección de ficción. Poco antes de marcharse a Europa, Vásquez recibe una llamada de Magisterio. Quieren publicar *Persona*.

Antes de salir de Colombia Vásquez se esfuerza por terminar los estudios de derecho. Su tesis de grado, *La venganza como prototipo legal en la Iliada*, defendida a mediados de 1996 y publicada quince años después, proporciona el testimonio más tangible de la división en que vive en sus años universitarios. Es verdad que no se trata de un texto narrativo, sino de un curioso trabajo académico que fluctúa entre la filosofía del derecho y la crítica literaria, pero entre líneas queda más que patente que el autor abriga ambiciones creativas. Tanto es así que gran parte de las cuestiones que Vásquez aborda con rigor y determinación académicos en la tesis, son las mismas que después explorará de manera narrativa, es decir con escepticismo y ambigüedad. La pregunta central es si la venganza de Aquiles por la muerte de Patroclo debe considerarse, de acuerdo con la concepción de justicia vigente en la época, como adecuada o excesiva. Queda claro que ya le interesan al estudiante de Derecho los problemas éticos que llegarían a dominar en su narrativa “madura”, especialmente en *Los informantes* e *Historia secreta de Costaguana*: la traición y la venganza, el destino y el

---

<sup>5</sup> En 1993 sale finalista en el Concurso Nacional de Cuento Universidad Externado de Colombia y el Concurso Nacional de Cuento Germán Vargas, ambos convocados en Bogotá; en 1995 es finalista, con uno de los primeros borradores de *Persona*, del Concurso Internacional de Novela Corta Ciudad de Barbastro (España); y en 1996, a punto de terminar la carrera de derecho, gana el Concurso Nacional Metropolitano de Cuento en Barranquilla con un relato llamado “La esposa de Filipo”.



azar, las fuerzas arbitrarias y caprichosas que superan al hombre. En una palabra: los sempiternos temas y disyuntivas morales que nos legaron los clásicos de la Antigüedad. En efecto, en la última página Vásquez no deja de subrayar la universalidad del poema homérico:

Lo que resulta maravilloso de la épica que construyó Homero está en haber pintado con tal intensidad y penetración el conflicto de un hombre desgarrado entre las más intensas pasiones humanas y la persecución anhelante de virtudes que para él nada tenían de abstracto. ¿No es el mismo conflicto el que rige a Antígona, a Dante, a Fausto, a Hamlet y a Macbeth, a Eneas y a los héroes de la Biblia, y, desde entonces, a Karamazov, a Raskolnikov y tanto a los personajes de *La guerra y la Paz* como a los de *La montaña mágica*? Los mismos intereses de Aquiles fueron asumidos en todos los tiempos por todos los grandes autores, de acuerdo con el espíritu de su época. (Vásquez 2011: 120)

La cita no solo viene a testificar que la educación –la tradición– de Vásquez es esencialmente occidental y humanista. Implícitamente anuncia la ambición secreta del estudiante de derecho. Pintar con intensidad y penetración los conflictos de hombres desgarrados, inscribirse en la tradición de autores que han tratado los grandes temas morales: he aquí el sueño del joven Vásquez.

### 3. EL PERIODO PARISINO: *PERSONA* Y *ALINA SUPLICANTE*

En junio de 1996, días después de sustentar la tesis de grado, Vásquez viaja a París so pretexto de estudiar el doctorado en literatura latinoamericana en la Sorbona. En realidad, solo quiere ser escritor, y vuela a París románticamente convencido de que volverse novelista sería pan comido en la ciudad donde vivieron Joyce, Hemingway y Fitzgerald y donde se escribieron *Rayuela*, *El coronel no tiene quien le escriba* y *La casa verde*. En su bolsillo lleva un solo número de teléfono, que le ha sido proporcionado por Margarita Valencia: el del escritor colombiano Santiago Gamboa. Generoso, Gamboa le abre su red de contactos parisinos, presentándole, entre otras muchas personas, al fotógrafo argentino Daniel Mordzinski, “el fotógrafo de los escritores” que llegaría a ser uno de sus grandes amigos. En vez de dedicarse a los estudios de doctorado, Vásquez lo apuesta todo a la creación y crítica literarias –desde París continúa colaborando con el *Boletín Cultural y Bibliográfico* y la Revista de la Universidad del Rosario–. Aún insatisfecho de sí mismo, en sus primeros meses en Europa revisa *Persona*. La novela sale en marzo de 1997 en Magisterio, con lo cual Vásquez publica su debut narrativo con apenas veintitrés años.

La acción mínima de *Persona* gira en torno al motivo del juego de dados o *cachos*. En una noche florentina dos parejas, los italianos Stefano y Gianna Alesandri y los bogotanos Javier Del Solar y Helena, se juntan para jugar una ronda. Durante el juego los cuatro se esconden detrás de sus máscaras, se encierran en sus vidas interiores para dar rienda suelta a sus pensamientos, recuerdos, sueños, quimeras y obsesiones que, como lo sugiere el doble sentido de *cachos*,

atañen a la sensualidad, la suspicacia, la infidelidad, los frutos prohibidos. *Persona* es una novela intimista sobre la imposibilidad de internarse en la intimidad del otro, y, sobre todo, de *la otra*, la mujer con quien cada comunicación más allá de la corporal parece condenada al malentendido. No solo la voluntad y dificultad de penetrar en las vidas ajenas será una constante en la obra de Vásquez. Observa Quesada que también la tensión entre luz y oscuridad encuentra sus raíces en *Persona*: "Une dernière tension est essentielle dans le roman, celle qui oppose la lumière et l'obscurité, car l'aveuglement des personnages, dans cette nuit sans âme, exige des éclairages divers. L'illumination [...] est l'un des piliers de l'œuvre de Vásquez" (2012: 77).

En *Persona* hay algo que brilla por su ausencia: Colombia. Al igual que los personajes de la novela, Colombia disimula su cara tras una fachada todavía impenetrable. Por lo mismo, sostiene García Londoño, "esta novela [...] sin ninguna clase de nostalgia por Colombia no puede juzgarse como una novela del exilio sino más bien como una novela del éxodo" (1989: 111-112). Efectivamente, se ven marcados por la aversión o la incompreensión los escasos comentarios sobre la patria en *lontananza de Del Solar y Helena*: "Él, más que ella, venía escapando; pero le había contagiado en el curso de la relación su odio por la ciudad [Bogotá] y por el país entero, con el resultado de que ahora Helena creía ser incapaz de volver a Colombia; y él, que no viviría allá aunque fuese el último lugar del mundo, era en gran parte responsable" (Vásquez 1997: 30). Así las cosas, no sorprende el poco interés de *Del Solar* por los libros de mesa en el apartamento de Stefano y Alessandri: "Sobre la mesa del centro había libros de Botero; *Del Solar*, regresando a sentarse, tomó uno y paseó por él sin mucho interés" (Vásquez 1997: 52-53). En *Persona* y, por extensión, en toda su obra temprana, Vásquez mira su patria como se miran los libros de mesa: de manera distraída, superficialmente, desde la distancia.

En París, entre 1997 y 1998, Vásquez escribe también su segunda novela. Al finalizar el manuscrito entra en contacto, otra vez a través de Gamboa, con Moisés Melo, el director editorial de Norma en Colombia. Sus editoras, Margarita Valencia y Ana Roda, quien se ha incorporado al equipo, leen la novela y la aprueban. *Alina suplicante* se publica en la primavera de 1999 en Bogotá.

Como explica Quesada (2012: 77-78), el título remite de manera inequívoca a *Las suplicantes* de Esquilo, tragedia de la que Vásquez nos ofrece una adaptación contemporánea y libérrima. En una entrevista publicada en *El tiempo* con motivo del lanzamiento del libro, Vásquez reconoce la filiación trágica: "Cuando la escribí vivía en París [...]. Estaba leyendo *La muerte de la tragedia*, de George Steiner, y gracias a este libro afiancé la idea de que la novela contemporánea ha dejado de explotar la riqueza de la tragedia clásica griega" (Becerra 1999: s.p.). La idea trágica en juego en *Alina suplicante* es la del hado del que es imposible escapar. Por supuesto, la protagonista tratará de hacerlo: sabiéndose predeterminada a una relación incestuosa con su hermano Julián, Alina huye de Bogotá a París en dos ocasiones. Pero como lo observa Quesada, los lectores solo nos enteramos hacia el final de las razones de la evasión: "Grâce aux jeux de dosage et d'occultation de l'information de la part du narrateur, ce qui sera toujours

fundamental chez Vázquez [sic], nous n'apprendrons que presque à la fin que le premier voyage d'Alina à Paris avait déjà été motivé par le désir de fuir la chair fraternelle" (2012: 78).

La narración heterodiegética de *Alina suplicante* se escinde, pues, entre Bogotá y París. En Bogotá Alina y Julián descubren que su padre tiene una amante joven –de nuevo el juego de *cachos*–. Cuando el padre muere inesperadamente, los hijos no se inmutan demasiado. Espoleado por Alina, Julián empieza a cortejar a Virginia, la concubina del padre muerto. Como en *Los informantes*, el primer acercamiento entre el hijo y la amante del padre se da durante el entierro de este. Poco después, la madre se muda a Medellín y Alina y Julián se instalan en el apartamento que el padre había previsto para sus encuentros furtivos con Virginia. Entre los muebles que los hermanos traen de la casa paterna, está la cama matrimonial. Y sí, llegarán a dormir en ella, una manía macabra que se repetirá en *Los informantes*, donde Santoro hijo se desliza debajo de las sábanas de su padre muerto mientras flirtea por teléfono con la amante del mismo. Esa obsesión por apropiarse de las costumbres, posesiones, lugares y amores de los muertos se volverá típica de los narradores de Vásquez.

En *Alina suplicante* Vásquez explota por primera vez como escenario el centro histórico de Bogotá, con cuyas calles, plazas y cafés se familiarizó en sus años universitarios. Este espacio que ha de convertirse en su hábitat narrativo –allí se desarrollan varias escenas de *Los informantes*, *El ruido*, *Las reputaciones* y *La forma de las ruinas* (Tous 2017)– todavía tiene un papel casi exclusivamente decorativo en *Alina suplicante*. Aún no se asocia estrechamente a los personajes, aún no se vincula a sus inquietudes, aún no le interesan al narrador ni el pasado oculto detrás de sus fachadas y debajo de sus calzadas, ni las causas de la violencia urbana a la que frecuentemente alude, por ejemplo, en la escena en que Virginia, sentada a la ventana del Café Pasaje, es testigo de un decomiso de armas en la Plazoleta del Rosario:

Una redada policial había decomisado cada arma, blanca o de fuego, que pasara por la plaza entre las nueve de la mañana y las doce del día. Cuando Virginia llegó al cruce de la Jiménez con séptima, acababan de acordonar la plaza. Las mesas que marcaban su perímetro eran largas, enclenques, de mediana altura, como sacadas del comedor de un colegio, y las cubrían manteles de color verde militar. Sobre ellas, a todo lo largo, el espectáculo de cuchillos, manguals, revólveres, cachiporras, no era despreciable. (Vásquez 1999a: 119)

A Virginia las armas le recuerdan las de su padre, que es militar. No le recuerdan la violenta realidad que sufre Colombia desde hace más de una década –aunque no hay indicaciones precisas, todo hace suponer que la acción se sitúa a principios de los años noventa–. Esa realidad y sus raíces pasarán al primer plano en *El ruido de las cosas al caer*, novela en que Vásquez, por cierto, también reescribe la escena de *Alina suplicante* que transcurre en la iglesia de San Francisco (en *Alina suplicante* la visita Virginia, en *El ruido* lo hace Elaine).

En cuanto al otro referente espacial, París, *Alina suplicante* muestra una visión doble. Para Alina es la mítica capital de las letras y artes: se emociona con

el barrio de Saint-Germain-des-Prés y con el Jardin du Luxembourg, frecuenta cafés como el Finnegans Wake o La Palette –la cafetería que habría acogido, entre otros parroquianos ilustres, a Cézanne, Picasso y Hemingway–, todo lo cual suscita en el lector sensaciones de *déjà-vu* o *déjà lu* que más de una vez remiten a *Rayuela*. Julián, en cambio, es indiferente a París. Durante una visita a su hermana vaga sin rumbo por la ciudad, mira sin asombro los monumentos, entra a un cine porno para matar el tiempo: “París se estaba volviendo una especie de Miami para millonarios, qué cosa tan horrible, Julián no sabía de verdad cuál era la gracia que su hermana le encontraba a esa ciudad” (Vásquez 1999a: 182).

Basta con leer algunos comentarios de Vásquez sobre sus experiencias en París para levantar la sospecha de que el desencanto del personaje de Julián refleja, en cierta medida, el que sufría el autor durante la escritura de la novela. En el momento de escribir *Alina suplicante* Vásquez ya está plenamente consciente de que había sido una ingenuidad perseguir su vocación en París. A finales de los años noventa la fama de la ciudad como capital de las letras latinoamericanas ya pertenece al pasado. Por si fuera poco, cada vez más se hace evidente que también el doctorado está abocado al fracaso. Para colmo, las dos novelas escritas en París lo decepcionan poco después o incluso antes de publicarse, a tal punto que querrá desecharlas de su bibliografía. Total, lo invade el más parisino de los sentimientos: el *spleen*. Sólo en retrospectiva, Vásquez vería el lado positivo del periodo parisino: “Le debo a París el descubrimiento de ciertos autores, pero sobre todo, el descubrimiento de la disciplina [...]. Yo en París, viviendo solo y –digamos– siguiendo los consejos de Flaubert, Vargas Llosa y toda esta ética del escritor como obrero de su trabajo, empecé a sentir la necesidad de un horario, empecé a sacrificar la vida social y todas esas cosas por la literatura” (López 2010: 255).

#### 4. A BORDO DE LA NUEVA NARRATIVA HISPANOAMERICANA: “EL MENSAJERO” (*LÍNEAS AÉREAS*)

Al final de la estancia parisina, gracias, una vez más, a Gamboa, Vásquez conoce al escritor chileno Luis Sepúlveda, quien lo invita al festival Literastur que él organiza en Gijón (España). En el festival Vásquez es abordado por Eduardo Becerra, editor de Lengua de Trapo, que está armando la antología de cuentos *Líneas aéreas*. Becerra le encarga un relato, Vásquez le manda “El mensajero”, y Becerra lo acepta. Con la inclusión en *Líneas aéreas*, antología que se considera como uno de los primeros y principales pronósticos de la literatura hispanoamericana del siglo veintiuno, a sus escasos veintiséis años Vásquez se convierte oficialmente en una de las muchas promesas de la nueva narrativa hispanoamericana.

De entrada, “El mensajero” sorprende por su trasfondo geográfico e histórico, excéntrico para Vásquez: la acción se ubica en 1809 en las tierras altas que ladean el Valle del Cauca. Mendoza, el mensajero, viaja a la hacienda de los Arboleda para cumplir una misión que le encargó su admirado patrón Francisco Achury. Tiene que poner a los terratenientes al corriente de la muerte de Achury quien, en realidad, sigue vivo y se propone vengar su frustrado amor por

la señora Arboleda. Para los Arboleda la noticia –la mentira– supone un alivio. Para protegerse del pertinaz reconcomio de Achury, en los años anteriores han tomado precauciones draconianas con el único fin de impedirle el acceso a la hacienda. Ahora, por fin, podrán dormir tranquilos y retirar las cuadrillas que vigilan los alrededores. Crédulos, se tragan tanto la mentira como la excusa que el mensajero se inventa para poder quedarse más tiempo. En la madrugada del domingo Achury se cuela en la hacienda, determinado a consumir su venganza. El mensajero lo acompaña a la alcoba de los esposos y se encarga de sofocar los gritos de la señora mientras Achury mata al señor. Al levantar la cara, en un momento de epifanía Achury se percata del deseo del mensajero y decide regalarle la mujer que ama.

De aspecto tradicional, el cuento comienza con un narrador aparentemente heterodiegético que cuenta en retrospectiva. Sin embargo, si se mira bien, aunque nunca pronuncia su yo, a medida que avanza el relato el narrador va dando indicios –adverbios de duda como “tal vez”, “quizás”, “sin duda”– que son señales sutiles de los límites de la información de la que dispone y, al mismo tiempo, de su intervención, de la especulación e imaginación que emplea para compensar esos límites. Además, en la penúltima página salta del pasado al presente. Sin brusquedad ni estruendo, el salto se da en medio de un párrafo, de modo que el narrador se mete y nos mete en el presente de la acción, en la piel de los personajes, casi sin que nos demos cuenta:

La noche era tan clara que los velos de la ventana, iluminados de luna, empapaban la habitación de un amanecer permanente. Pero este no era el amanecer, se dijo Mendoza: porque el amanecer, esta vez entre todas las veces, tenía una cualidad: la llegada de Francisco Achury. Toda la noche está dispuesta hacia esa espera, como una mujer hacia el cuerpo del hombre. Mendoza pierde la paciencia, la sangre le presiona el pecho. (Vásquez 1999b: 226)

A partir de este momento el narrador mira y siente (miramos y sentimos) con los personajes, como si él también desconociera el final. Más que en el resto del cuento, durante el desenlace el narrador apuesta por la imaginación como herramienta de (re)conocimiento. En frases como la que sigue deja traslucir que se basa tanto en lo que sabe, en lo visto u oído, como en lo que supone, metiéndose en la mente de los personajes: “[Achury] levanta la cara. *Quizás* es entonces que descubre algo en la forma delicada, casi una caricia, que asumen las manos del mensajero sobre el rostro de la mujer; *quizás* se ha visto en esas manos, en ese gesto, como en un espejo” (Vásquez 1999b: 227, énfasis mío).

“El mensajero” no solo anuncia el tema del doble –la cara del otro que se torna espejo de la propia, los destinos paralelos–, tema que Vásquez elaborará de maneras diversas en *Los informantes*, *Historia secreta de Costaguana* y *El ruido de las cosas a caer*, sino que de modo más directo allana el camino hacia los relatos de *Los amantes de Todos los Santos*. Varios de esos cuentos igualmente versarán sobre los rencores y venganzas a los que pueden inducir el amor y el desamor, y en muchos casos el método del que echará mano Vásquez será el

mismo que el que ya tanteó en "El mensajero": la apropiación, por vías de la observación y la imaginación, de las historias ajenas.

##### 5. DE LOS BOSQUES BELGAS A LA PUJANTE ESCENA LITERARIA DE BARCELONA

Para cuando se publican *Alina suplicante* y *Líneas aéreas*, en la primavera de 1999, Vásquez ya ha armado las maletas por segunda vez. Desencantado de París, en enero de 1999 se refugia en las Ardenas belgas, en casa de unos amigos mayores. La idea es pasar un fin de semana, pero Vásquez acaba quedándose unos ocho meses en Xhoris, una aldea en la provincia de Lieja. Años más tarde, en la columna "Gracias, señora Munro", reconoce que los meses en Bélgica resultarían cruciales en su formación literaria:

En el año de 1999 hice dos descubrimientos importantes: primero, que ninguno de los dos libros que había publicado hasta ese momento [*Persona* y *Alina suplicante*] me merecía el más mínimo cariño; segundo, que la razón era al mismo tiempo simple y descorazonadora: yo los había escrito con una mirada prestada. [...] Me pareció que solo había una manera de luchar contra la sensación de fracaso: abrir bien los ojos, mirar el mundo que me rodeaba, escuchar con atención las historias que me contaba la gente y explotar, sin vergüenza, mis propias historias y preocupaciones y melancolías. (Vásquez 2013: s.p.)

A eso, precisamente, se dedica durante el año en los bosques belgas: a observar y escuchar a los aldeanos. Y así es como van naciendo los relatos de *Los amantes de Todos los Santos*. Pero Vásquez no los escribiría en las Ardenas, sino en Barcelona, donde se instala a finales de octubre, en vísperas del nuevo milenio, con su esposa Mariana. ¿Por qué ese destino? En una entrevista en *Ciberletras* (De Maeseneer y Vervaeke 2010: s.p.) Vásquez invoca tres motivos: el vínculo entre Barcelona y el *Boom*, las oportunidades editoriales que ofrece la ciudad y el espíritu abierto con que se recibe la nueva literatura latinoamericana en España. Si la importancia del primer aspecto, que a estas alturas ya no necesita mayor explicación,<sup>6</sup> es ante todo afectiva o romántica, los dos últimos no tardarían en favorecer directamente su carrera de escritor.

Como lo señalan Gras (2000b y 2003) y Burkhard (2012), alrededor del cambio de milenio –el momento en que Vásquez llega a Barcelona– la narrativa hispanoamericana disfruta de un clima propicio en España. Por un lado, prosigue el proceso de canonización de los autores consagrados del *Boom* y el "Post-boom". Por el otro, se nota un interés creciente por las voces nuevas, que desde mediados de los años noventa se están llevando importantes premios literarios. La apertura hacia la nueva narrativa hispanoamericana de un mercado editorial español en pleno proceso de transnacionalización va de la mano con el paulatino abandono de las exigencias y prejuicios exotistas a los que hacia mediados de los noventa se enfrentaron los escritores de McOndo y el Crack. Como suele

---

<sup>6</sup> Sobre la relación entre Barcelona y el *Boom* véanse, por ejemplo, los estudios de Gras (2000a) y Dravasa (2005).

ocurrir, más que sacar provecho ellos mismos, los rebeldes allanaron el camino a la generación subsiguiente, en este caso los autores hispanoamericanos nacidos en los setenta, entre los cuales se encuentra Vásquez. De manera esporádica a ellos también se los seguiría hostigando mediante comparaciones con los grandes del *Boom* y expectativas magicorrealistas, comparaciones y expectativas aún más exasperantes en el caso de ser compatriota de García Márquez. Pero lo cierto es que en el momento en que empiezan a escribir y publicar, el mercado y el público españoles y, poco después, muchos editores y lectores europeos y estadounidenses, se muestran abiertos a una literatura latinoamericana “sin cola de cerdo”, para decirlo en palabras de Jorge Volpi (2009: 67-77).

Esta vez, pues, Vásquez no se ha equivocado de destino. Con su arribo a Barcelona a finales de 1999 está *in the right place at the right time*: siguiendo los conceptos de Casanova, alrededor del fin de siglo el meridiano cultural hispánico está pasando por España, disputándose Barcelona y Madrid el título de capital de lengua española de la República Mundial de las Letras. Pero no olvidemos que además de Vásquez hay muchos escritores hispanoamericanos, algunos más jóvenes que otros, que desde España aspiran a ganarse un lugar en la República. El que Vásquez, para su temprana edad, pueda presentar buenas credenciales –dos novelas publicadas en Colombia, la inclusión en *Líneas aéreas*, una creciente red de contactos leales, en su mayoría colombianos– no quita la verdad de que en el momento de llegar a Barcelona prácticamente nadie conoce a Juan Gabriel Vásquez, y, viceversa, Juan Gabriel Vásquez casi no conoce a nadie. Su único contacto es el novelista español Enrique de Hériz, a quien había sido presentado en el año 1998 por el escritor colombiano Juan Carlos Botero. Es de Hériz quien acoge al joven matrimonio Vásquez hasta que encuentra su propio apartamento.

Sin más empleo que el de redactor de artículos por encargo (por ejemplo, entradas sobre escritores para una enciclopedia de Planeta), y sin encontrar la manera de abrirse paso a la vida literaria de la ciudad, los primeros seis meses en Barcelona resultan duros. En ese semestre Vásquez escribe dos cuentos que se nutren de las estancias parisina y belga y que llegarían a formar parte de *Los amantes de Todos los Santos*: “En el café de la République” y “El regreso”. En mayo, por consejo de Mario Jursich, manda ambos cuentos a la revista cultural barcelonesa *Lateral* (1994-2006), fundada y dirigida por el húngaro Mihály Dés. Poco después Dés le comunica que quiere publicar “El regreso” en el suplemento del número de verano (julio-agosto 2000, n.º 67-68), que consiste en una antología de cuentos iberoamericanos. La publicación en esta antología, codo a codo con escritores mayores y premiados como Roberto Bolaño, Jorge Volpi y Marcos Giralto Torrente, significa la verdadera llegada a Barcelona. A la vuelta del verano Dés invita a Vásquez a formar parte de la redacción de la revista, un empleo a medio tiempo que combina con la evaluación de manuscritos para editoriales. Vásquez trabaja dos años para *Lateral*, hasta 2002, y gracias a la revista traba sus primeras relaciones y amistades intelectuales en Barcelona: conoce, entre otras personas, a Ramón González Férriz, Jorge Carrión, Juan Villoro, Roberto Bolaño, Rodrigo Fresán, al escritor francés Mathias Énard y al director de documentales

inglés Justin Webster, con quien muchos años después realizaría un reportaje sobre García Márquez (*Gabo: the Creation of Gabriel García Márquez*, 2015). Entre 2000 y 2002 Vásquez firma unos ocho artículos en *Lateral*, entre los cuales figura una larga entrevista con un autor al que admira mucho, Ricardo Piglia (n.º 73, 2001).

Durante un viaje a Colombia en el verano de 2000, Vásquez asiste a una cena en casa de R. H. Moreno-Durán. También están Mario Jursich y su nueva pareja, Pilar Reyes, que es editora en Alfaguara Colombia. Al terminar la velada Jursich y Reyes ofrecen llevar a Vásquez a casa, y en el trayecto Reyes le pregunta si está escribiendo algo. Vásquez cuenta que está escribiendo un libro de relatos y que no tiene compromiso con la editorial de su libro anterior, Norma. Quedan en que Vásquez le mande el libro a Reyes en cuanto lo termine. De regreso en Barcelona, durante sus primeros meses en *Lateral*, en el otoño del 2000, Vásquez escribe los demás cuentos de *Los amantes de Todos los Santos*. Al ponerles el punto final en diciembre, se los manda a Reyes. *Los amantes* aparece en Alfaguara Colombia en abril de 2001, y entre Vásquez y Reyes va creciendo una sólida relación de confianza.<sup>7</sup>

Aunque *Los amantes* se publica en Alfaguara Colombia, llegan a circular también algunos ejemplares en España gracias a un plan distribuidor cuyo objetivo es dar a conocer una selección de obras latinoamericanas al otro lado del Atlántico. Como lo sostienen Burkhard (2012: 21) y Dés (2004: s.p.), la estrategia mercadotécnica de las grandes editoriales españolas como Alfaguara suele repartir a los libros latinoamericanos en tres categorías: los de exclusiva venta local en el país de origen del autor respectivo, generalmente el primer escalón para los autores nuevos; los libros de escritores ya probados que gozan de una modesta distribución en España; y los que se lanzan desde España en todo el mercado transnacional hispánico, privilegio reservado a los autores consagrados. De modo que desde su primer libro publicado en la editorial, Alfaguara sitúa a Vásquez en la segunda categoría. Así, en España *Los amantes* cosecha una nota en *La Vanguardia* y un par de reseñas en periódicos de provincia, una resonancia modesta pero lo suficientemente alentadora como para que Vásquez empiece a soñar con publicar su próximo libro directamente en España.

## 6. LOS AMANTES DE TODOS LOS SANTOS

En su versión original *Los amantes de Todos los Santos* es un volumen de cinco cuentos. En la reedición española de 2008 Vásquez agregaría dos relatos –“La soledad del mago” y “Lugares para esconderse”– que comparten las mismas inquietudes y se desenvuelven en los mismos brumosos paisajes belgas y franceses. En Colombia la poca o nula conexión con la patria produce un malentendido que Vásquez trae a la memoria en el ensayo “Literatura de inquilinos”:

---

<sup>7</sup> Pilar Reyes llegaría a ser directora de Santillana Colombia y más tarde de Alfaguara en España. Desde 2013 se encarga de la dirección global de los sellos Alfaguara y Taurus bajo el nuevo grupo editorial Penguin Random House. En 2015 Vásquez agradecería su apoyo incluyéndola en la dedicatoria de *La forma de las ruinas*.



Poco después de publicado el libro, el escritor colombiano Héctor Abad me mandó por correo un recorte de periódico en el cual mi libro aparecía en la lista de los más vendidos... pero en la columna de autores extranjeros. Esa especie de pequeña broma cósmica no podía parecerme injusta, porque estaba muy acorde con cierta reprobación convencida de todo provincialismo literario que siempre he buscado conscientemente. (Vásquez 2009: 181)

La reprobación del provincianismo no es lo único que Vásquez busca conscientemente en estos cuentos. *Los amantes* también es su primer libro que resulta de una deliberada búsqueda y distorsión de modelos. En la ya citada columna "Gracias, señora Munro", Vásquez asegura que antes de ponerse a escribirlo se dedicó "a leer todos los cuentos de amor que pudiera encontrar" (2013: s.p.), y destaca, además de la influencia de la Premio Nobel canadiense, la de Joyce, Hemingway y Cheever, entre otros autores anglosajones. No debe sorprendernos que esa intensa premeditación desemboque, una vez escrita y publicada la obra, en una teorización no menos intensa sobre su propia concepción y tradición cuentísticas. En varios textos Vásquez reivindica el carácter individualista del cuento, género en gran medida despojado del trasfondo sociopolítico que sí suelen tener las novelas. Recalca también sus momentos de epifanía o iluminación, así como la unidad del libro de cuentos basada en un mismo "clima emocional" que planea sobre cada uno de los relatos que lo integran.<sup>8</sup>

Nunca mejor escogida, la imagen de la portada de la edición original de *Los amantes* viene del cuadro *Les amants* del pintor belga René Magritte, en el que vemos a una pareja besándose con las caras cubiertas de sábanas blancas. El cuadro ha dado lugar a varias interpretaciones, siendo la menos interesante el lugar común del amor ciego.<sup>9</sup> Hay quienes suponen que las caras veladas simbolizan la imposibilidad de conocer a fondo incluso a nuestros compañeros más íntimos. En este caso las máscaras y secretos pueden considerarse o bien como obstáculos para la comunión verdadera, interpretación según la que el amor estaría abocado al aislamiento y la soledad, o bien pueden verse, al contrario, como prerrequisito del amor, idea según la cual la pasión no podría florecer ni perdurar sin que los enamorados jueguen, de vez en cuando, al escondite. Pero también hay quienes perciben en el cuadro una asociación entre amor y muerte. La sábana sería entonces una mortaja o referiría, autobiográficamente, a una imagen que hubiera perseguido a Magritte desde sus catorce años, cuando su madre se suicidó en el río Sambre –río que, por cierto, atraviesa la geografía de *Los amantes* de Vásquez– y él vio cómo fue sacada muerta del agua, la cara envuelta en el camisón. El volumen de Vásquez se presta a las mismas connotaciones e interpretaciones, pero al mismo tiempo las deniega, como lo quisiera

---

<sup>8</sup> Léanse, por ejemplo, el ensayo "Apología de las tortugas", incluido en *El arte de la distorsión*, o "Diez iluminaciones", el prólogo de Vásquez a la antología de cuento colombiano *Al filo de la navaja* (UNAM, 2007) publicado también en *Letras Libres* (edición española, diciembre 2007), o aun sus respuestas a las preguntas que sirven de preámbulo a *Pequeñas resistencias 3: Antología del nuevo cuento sudamericano* (Páginas de Espuma, 2004).

<sup>9</sup> Me baso en la información del sitio web MoMA Learning del Museum of Modern Art de Nueva York, en cuya colección está el cuadro.

el propio Magritte quien estimaba que toda deconstrucción crítica rebajaba el misterio que exhala la obra.

Más aún que la temática de la soledad y el desamor, estudiada por Hanai (2017), la ambición de “desenterrar o delatar verdades ocultas, propias o ajenas” (Fernández L’Hoeste 2010: 54) constituye el nexo más llamativo entre *Los amantes* y las novelas posteriores. Los narradores de *Los amantes* levantan velos y mortajas a su antojo. Su curiosidad se dirige en primer lugar hacia los aldeanos de las Ardenas, que viven aferrados a la tierra y a costumbres campestres tales como la caza y la pesca. Así, en el primer cuento, “El regreso”, el fuerte apego a la casa paterna lleva a Mademoiselle Michaud a matar a su futuro cuñado que se ha mostrado demasiado ávido de apoderarse de la tierra familiar. Externo a la acción, el narrador reseña lo sucedido con empatía, tratando de ponerse, mediante la imaginación, en el lugar de su protagonista, por ejemplo, en el momento en que vienen a buscarla para llevarla a la cárcel: “Imagino a la mujer que hasta los cuarenta años había vivido en el mundo de una niña, y que entonces había asesinado a alguien, mirando por última vez los predios de la familia” (Vásquez 2001: 21, énfasis mío). De igual modo inspecciona la conducta de la hermana que durante los treinta y nueve años que Mademoiselle Michaud pasa en prisión, se prepara para vengar el asesinato de su prometido. Con el único fin de desorientar a Mademoiselle Michaud en el momento del regreso, la hermana se empeña en alterar toda la disposición de la casa. En *Los amantes* tales personajes reacios al cambio, amarrados a sus rutinas, rencores y raíces, se contraponen a personajes más volátiles como por ejemplo Oliveira, el protagonista de “La vida en la isla de Grimsey”, que es “un cuerpo en movimiento a través del mapa [...] cruzando meridianos” (Vásquez 2001: 204). Esa misma oposición entre personajes arraigados y andariegos se daría en las novelas posteriores de Vásquez.

En “El inquilino” Vásquez afronta una inquietud que subyace en todos los cuentos de *Los amantes* y que llegaría a ser su preocupación primordial: la presencia del pasado, sus regresos súbitos. Al inicio Georges Lemoine vive en la ilusión de ejercer control sobre su vida presente y pretérita: “El pasado”, piensa, “estaba lejos, cada uno se construía a sí mismo” (Vásquez 2001: 70). Como tantos personajes posteriores de Vásquez, Georges acaba cayendo en la cuenta de que no está al mando de su presente, ni siquiera de su pasado: “Temió que el pasado comenzara a transformarse” (Vásquez 2001: 93). El motivo de la remoción de la memoria es el suicidio de su mejor amigo Xavier durante una partida de caza. De pronto Georges recuerda la breve relación extramatrimonial entre su esposa y su mejor amigo, y se da cuenta de que Xavier se suicidó por mal de amores, porque envidiaba la aparente felicidad conyugal de los Lemoine:

Ahora esos episodios se volvían actuales, con esa propiedad terrible que tiene el pasado de no pasar, de quedarse aquí, y acompañarnos. ¿Cómo hubiera podido preverlo? Qué cómodo era el futuro, aquello a lo que la gente le temía tanto. Claro, ignoraban que lo difícil era el dolor del pasado y el recuerdo de ese dolor, porque su mal sabor en la boca es como la ropa que se ha caído al pasto en verano y queda picándole a uno en el cuello y en la espalda durante todo el día. (Vásquez 2001: 104)

En "El inquilino" se escuchan los ecos de "The Dead" de James Joyce. En este relato clásico Gabriel Conroy observa cómo al final de una fiesta su esposa Gretta se queda quieta en la escalera al escuchar una canción antigua. Camino a casa Gretta confiesa que la canción le recuerda a un entrañable amigo de juventud, Michael Furey. Locamente enamorado, en vísperas de la partida de Gretta a Dublín Michael apareció en el jardín de ella, empapado hasta los huesos y temblando de frío. Poco después muere, enfermo de tuberculosis pero mucho más de amor. Ahora, años después, la confesión de Gretta hace que el joven desconocido y muerto empiece a vivir también en la mente de Gabriel. Tendido en la cama al lado de su esposa dormida "he imagined he saw the form of a young man standing under a dripping tree. Other forms were near. His soul had approached that region where dwell the vast hosts of the dead" (Joyce 2006: 194). Como comenta Palencia-Roth, "putting this image of Michael Furey together with the former one of Gretta on the stairs, Gabriel sees the gap between her inner, hidden world and that which he knows and participates in" (1987: 170).

Todo lo anterior es, básicamente, lo que llega a comprender también Georges al final de "El inquilino": "Aceptar que Charlotte formaba parte de aquella pequeña tragedia, que había tenido poder sobre la vida de un hombre que no era su marido, sería descubrir que su esposa y él no habían vivido solos estos años, que siempre había existido un fantasma entre ellos" (Vásquez 2001: 106). Y a él igualmente lo perseguirá para siempre la imagen del muerto:

Era una inocencia o una ingenuidad creer que el pasado era capaz de enterrar a sus muertos. A partir de esa noche, [Xavier] Moré se apropiaría de una parte de la casa: sería un inquilino permanente, alguien a quien Georges vería con sólo voltear la cabeza hacia un lado mientras fumaba un puro o se cepillaba los dientes, alguien que los miraría dormir a él y a su esposa, parado junto a la cama y envuelto por el abrigo verde de su padre, hasta el final de los días. (Vásquez 2001: 106-107)

"El inquilino" no es el único cuento en que los ausentes se hacen presentes. Como observa Quesada (2009: 117-118) se trata de una constante en *Los amantes*. En el cuento que da título al volumen el narrador acompaña a casa a la camarera de una *friterie*. Ya en casa ella le cuenta que es viuda y le pide que, a modo de consuelo, pase con ella la noche de Todos los Santos. Él acepta e incluso se viste del pijama del marido muerto. Y en "La vida en la isla de Grimsey" una amante desconocida lleva a Oliveira al sitio donde murió la hija de ella. Esta obsesión con la mirada de los ausentes y los fantasmas del pasado atormentaría también a los protagonistas de las novelas posteriores de Vásquez.

Las inquietudes centrales del libro de cuentos –queda por mencionar, además de las ya señaladas, la relación conflictiva con el padre, que después de *Alina suplicante* vuelve a asomar en "En el café de la République" de *Los amantes*– y las herramientas y manías de los narradores (la imaginación, el impulso por revelar secretos, por iluminar zonas oscuras) no son los únicos presagios de la poética que Vásquez iría puliendo. En *Los amantes* también estrena la at-

mósfera brumosa que se extenderá sobre sus novelas, excepción hecha de la tropical *Historia secreta de Costaguana*. Difícil o imposible de captar en palabras, la atmósfera que exhala una obra es, tal vez, ese misterio que según Magritte rehúye toda deconstrucción crítica, o esa atmósfera a la que alude Marcel Proust en *Contre Sainte-Beuve* a propósito de *Sylvie* de Nerval:

Mais tout compte fait, il n'y a que l'inexprimable, que ce qu'on croyait ne pas réussir à faire entrer dans un livre qui y reste. C'est quelque chose de vague et d'obsédant comme le souvenir. C'est une atmosphère. L'atmosphère bleuâtre et pourrée de *Sylvie*. Seulement ce n'est pas dans les mots, ce n'est pas exprimé, c'est tout entre les mots, comme la brume d'un matin de Chantilly. (Proust 1965: 191-92)

En *Los amantes* la atmósfera inquietante es gris y nebulosa como un cielo de otoño en las Ardenas. En *Los informantes*, *El ruido de las cosas al caer*, *Las reputaciones* y *La forma de las ruinas* será gris y nebulosa como la madrugada bogotana.

## 7. LA "RECUPERACIÓN" DE LA REALIDAD COLOMBIANA Y EL SALTO A LA ESCENA INTERNACIONAL

Durante todos esos años en que siembra las semillas de su poética, Vásquez trata de encontrar también la manera de superar la imposibilidad de escribir sobre la realidad de su patria. La escasa o superficial presencia de Colombia que caracteriza la obra temprana, más que a la indiferencia, se debe a la incompreensión: el hecho de no entender Colombia le impide escribir sobre el país. Pero poco a poco se va dando cuenta de que en vez de ser un obstáculo, la incompreensión puede ser un incentivo, un punto de partida. Explica Vásquez en "Literatura de inquilinos":

Me tomó diez años descubrir el tono adecuado para tocar la realidad desbordante de mi país, una realidad capaz de dejar en ridículo la imaginación más intensa; pero sobre todo me tomó diez años descubrir, gracias a Conrad y a Naipaul, que mi país podía ser material novelístico precisamente porque hasta el momento yo había sido incapaz de entenderlo, o, en otras palabras, precisamente por su condición de zona oscura. (Vásquez 2009: 187)

Al tiempo que descubre cómo aplicar las preocupaciones y la atmósfera de *Los amantes* al presente y pasado incomprensibles de su patria, Vásquez también vuelve a hacer suyo el espacio colombiano. Mientras que algunos cuentos de *Los amantes* se reeditan en antologías europeas y suramericanas, Vásquez acepta el reto de escribir un relato nuevo para *¡Aaaaaahhh!*, una antología colombiana de cuento erótico publicada por Planeta en marzo de 2002.

"El muelle estaba separado de nosotros por una cortina de niebla. No, no era niebla: era esa calidad de aire de las alturas, como si cada molécula estuviera llena de agua: el efecto era el de un velo delicado y apenas perceptible –la

realidad quedaba del otro lado" (Vásquez 2002: 153). Hubiera podido ser una descripción de una mañana en las Ardenas, sacada de *Los amantes de Todos los Santos*, pero no, estamos en medio del páramo colombiano, donde transcurre la acción de "Recuperación". El narrador Antonio Yammara –de quien Vásquez, en *El ruido de las cosas al caer*, reciclará nada más que el nombre y el hecho de ser un profesor de Derecho que se enreda con una estudiante– decide rehabilitarse definitivamente de su pasión por Aranda pasando un último fin de semana con ella en las montañas, en una hostería llamada *Pozo azul*. Para entonces llevan varios meses sin verse, meses durante los cuales Yammara ha sufrido seriamente el síndrome de abstinencia. El propio Yammara, conocido al fin y al cabo por sus artículos sobre la legalización de los estupefacientes, supo desde el inicio que la pasión por Aranda era adictiva y alucinógena como una droga: "Me eché sobre ella y mi boca cayó sobre sus senos y cerré los ojos y me perdí, me perdí en el abismo, en el pozo azul, en el viaje, muerto de miedo y gozando" (Vásquez 2002: 175).

Las escenas eróticas no escasean en "Recuperación". Sin embargo, a medida que avanza el cuento el interés del narrador va desplazándose del abismo del amor hacia el pozo del pasado. No es que "Recuperación" sea el resultado de una invitación aceptada a desgana –el amor y el erotismo, a fin de cuentas, son uno de los temas principales de la obra temprana y siempre seguirían desempeñando algún papel–, pero Vásquez no puede dejar de aprovechar la oportunidad de llevar la intriga hacia un terreno que ha empezado a obsesionarlo desde *Los amantes*: el regreso del pasado, el recuerdo. Así, en "Recuperación" nos topamos con una reflexión que de algún modo prefigura la exploración de los mecanismos proustianos de la memoria que Vásquez emprendería en *El ruido de las cosas al caer*:

Los olores no se pueden recordar, y cada vez que olemos o que tocamos tocamos y olemos por primera vez, y uno puede decir que sabe a qué huele algo –un pedazo de pan, por ejemplo– pero no puede revivir el olor del pan al decirlo, lo mismo que mis entrevistados recuerdan el efecto que tiene la jeringa al entrar en la vena, pero la única manera de vivir este efecto es volver a clavar la jeringa en la vena. (Vásquez 2002: 161-162)

El fin de semana en las montañas no solo le sirve a Yammara para recuperarse de la adicción a Aranda, sino también para recuperar una memoria infantil. En la noche oscura, Yammara lleva a Aranda a conocer los lugares donde pasó las vacaciones de su juventud, y de manera inconscientemente consciente se dirige al hotel donde solía hospedarse su familia, y sí, la pareja, como los hermanos en *Alina suplicante*, terminará en el mismo cuarto y en la misma cama en que antaño dormían los padres de Yammara. Se trata de un ejemplo más de cómo la obsesión con la presencia del pasado o la supervivencia de los muertos se anida en la narrativa de Vásquez desde la obra temprana. Como el género del cuento, en la concepción de Vásquez, es reacio a las ataduras sociales e históricas, en *Los amantes* y "Recuperación" el retorno al pasado, deliberado o imprevisto, todavía

se sitúa a nivel íntimo. Pero en la mente de Vásquez ya está brotando una novela que proyectará esas mismas inquietudes sobre la realidad e historia de su patria.

En Barcelona, a principios del milenio, contra viento y marea Vásquez busca la manera de ganarse la vida desde su casa, la manera de ser dueño de su tiempo para poder escribir la novela que tiene en la cabeza. Al cabo de dos años decide dejar el empleo en *Lateral* y entra en contacto, a través de Enrique de Hériz, con el editor Pere Sureda, quien acaba de pasar de Ediciones B al grupo editorial 62 y necesita traductores para una nueva colección de ficción. Para entonces, Vásquez ya tiene una traducción a su nombre, *Hiroshima* de John Hersey. En vez del habitual contrato *freelance* por obra traducida, Pere le hace el favor de ofrecerle un contrato fijo, que en aquel momento para todo colombiano es el requisito para seguir contando con el permiso de residencia y trabajo. Mientras cumple con los encargos de traducción, Vásquez escribe *Los informantes*. Para poder viajar más libremente y zanjar la cuestión de la residencia, en 2003 pide y adquiere la doble nacionalidad, colombiana y española.

Con la ambición de publicar la novela en España, al terminar *Los informantes* Vásquez decide mandar el manuscrito a una agencia literaria española. La primera que le viene a la mente es la de Carmen Balcells, pero allí no obtiene respuesta, y entonces ofrece el manuscrito a otra agencia afincada en Barcelona, la de Mercedes Casanovas, por la simple razón de ser quien representa al escritor español al que más admira en ese momento, Javier Marías. El manuscrito llega a manos de Casanovas por intermedio de una joven empleada, María Lynch. Al poco tiempo Casanovas llama a Vásquez para decirle que lo quiere fichar y que negociará la publicación de *Los informantes* en España. Y así lo hace: logra que la novela salga en Alfaguara España en octubre de 2004, cuatro meses después de la edición en la sucursal colombiana de la misma editorial.

Cabe subrayarlo: es bastante excepcional que Alfaguara publique en España a un autor latinoamericano joven y prácticamente desconocido, aun si ese ya tiene un libro –*Los amantes de Todos los Santos* en el caso de Vásquez– en una de las sucursales latinoamericanas de la editorial. Con *Los informantes* Vásquez salta de una vez de la segunda a la exclusiva tercera categoría de la que hablan Burkhard (2012) y Dés (2004), es decir la de la distribución y promoción transnacionales desde España. Como lo recuerda también Gras (2000b), en España Alfaguara suele publicar solo a los consagrados. Lo normal es que un joven latinoamericano entre al mercado peninsular por una de las editoriales independientes que asumen mayores riesgos, como por ejemplo Anagrama o Lengua de Trapo, y que después, eventualmente, dé el salto a una casa de gran capacidad mercadotécnica como lo es Alfaguara. Vásquez, en cambio, no es un exponente de la llamada “anagramización” de la literatura latinoamericana y española (Benmiloud 2017b: 14). Al publicar en Alfaguara el joven colombiano entra por la puerta grande al mercado español. Tampoco tardaría en abrirse el mercado internacional. En los años subsiguientes a la publicación española de *Los informantes*, su agente Casanovas consigue traducciones en una docena de países, empezando con Francia (Actes Sud, 2008). Entretanto María Lynch se vuelve socia de Casanovas y la agencia se convierte en Casanovas & Lynch. Desde entonces Vásquez

empieza a colaborar de cerca con Lynch, y nace entre ambos una relación de amistad y confianza que se va intensificando con los años.<sup>10</sup>

## 8. CONSIDERACIONES FINALES

Durante su trayectoria temprana Vásquez echa casi todos los fundamentos de su posterior consagración. Como lo vimos, no solo va tejiendo, desde los primeros años de su carrera, una leal red de contactos que incluye a editores como Pilar Reyes y Mario Jursich, escritores amigos como Santiago Gamboa y agentes como María Lynch, sino que resulta estratégica la decisión de radicarse en Barcelona. Como es sabido, para los escritores de lengua española Barcelona y Madrid continúan siendo los trampolines por excelencia. Siguiendo los conceptos de Casanova, en estas ciudades bien conectadas entre sí se concentran los más importantes *gatekeepers* del éxito internacional (editoriales transnacionales, agencias literarias, instituciones culturales); al mismo tiempo, su rica vida cultural brinda varias maneras de obtener capital simbólico más allá de las fronteras de la patria. Vásquez aprovecha todas estas oportunidades. Por un lado, se involucra con entusiasmo en todas las actividades laterales que según Janssen (1998) contribuyen a consolidar una carrera literaria: la publicación de textos creativos en revistas y antologías, las actividades de índole reflexiva –las entrevistas sobre la obra propia, las conferencias sobre literatura, la ensayística y la crítica literaria, todas ocupaciones que no solo ayudan a generar el interés del público y de la crítica sino que permiten glosar la propia poética e influir de alguna manera en la recepción<sup>11</sup>– y la participación en actividades sociales que fomentan las relaciones con los demás miembros del gremio, como por ejemplo el formar parte de la redacción de una revista literaria –*Lateral*, en el caso de Vásquez–. Por otro lado, al lograr publicar *Los informantes* en una gran editorial española –Alfaguara– y al aliarse a la agencia Casanovas & Lynch, se le abren las puertas del mercado hispánico e internacional.

Por muy favorables que puedan ser los factores circunstanciales arriba mencionados, no olvidemos que la condición *sine qua non* de una carrera literaria es la obra misma. Como lo he venido ilustrando, desde una edad muy joven, con gran ambición y determinación Vásquez empezó a concentrarse en la creación de narraciones en que germinan los rasgos temáticos y formales de novelas posteriores como *Los informantes*, *El ruido de las cosas al caer* o aun *La forma de las ruinas*. Con los dilemas éticos de *La venganza como prototipo legal en la Ilíada*, los conflictos familiares en *Alina suplicante* y las voluntarias e involuntarias vueltas al pasado de *Los amantes de Todos los Santos* y “Recuperación” tenemos ya tres de las inquietudes axiales de las ficciones de Vásquez. Del mismo modo, vimos que los narradores de *Persona*, “El mensajero” y *Los amantes* comparten

---

<sup>10</sup> Lynch figura al lado de Pilar Reyes en la dedicatoria de *La forma de las ruinas*.

<sup>11</sup> Años después este impulso reflexivo y teórico culminaría en el libro de ensayos *El arte de la distorsión* (Alfaguara, 2009), que Gras (2017: 294-297) con razón considera como un espejo de las redes y lealtades literarias transatlánticas que ha ido tejiendo Vásquez.

un objetivo que sus sucesores perseguirán plenamente: la aspiración a revelar la intimidad ajena mediante la empatía, la imaginación y la especulación. Si tomamos en cuenta, por último, la deliberada distorsión de modelos de la que nace *Los amantes* y la atmósfera brumosa y crepuscular que aparece por primera vez en los cuentos de ese volumen y en "Recuperación", podemos afirmar que la obra temprana constituye el embrión de la poética con la que Vásquez, a partir de *Los informantes*, se enfrentará al presente y pasado colombianos.

#### OBRAS CITADAS

- Becerra, Mauricio (1999): "A Gabo uno lo mata muy rápido. Entrevista con Juan Gabriel Vásquez", *El Tiempo*, 9 de abril, accesible en <<http://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-91953825>>. [última visita: 3.11.2014].
- Benmiloud, Karim (ed.) (2017a): *Juan Gabriel Vásquez. Une archéologie du passé colombien récent*. Rennes, Presses Universitaires de Rennes.
- (2017b): "Juan Gabriel Vásquez, archéologie du passé colombien". En Karim Benmiloud (ed.): *Juan Gabriel Vásquez. Une archéologie du passé colombien récent*. Rennes, Presses Universitaires de Rennes, pp. 9-34.
- Burkhard, Pohl (2012): "Estrategias transnacionales en el mercado del libro (1990-2010)", *Aleph*, n.º 25, pp. 13-34.
- Casanova, Pascale (2004): *The World Republic of Letters*. Cambridge/Londres, Harvard University Press.
- De Hollanda Cavalcanti, Diogo (2012): "A memoria em *Los informantes*, de Juan Gabriel Vásquez". En *Memorias de las X Jornadas Andinas de Literatura Latinoamericana*. Cali, Universidad del Valle, pp. 671-680.
- (2016): "O resgate de uma experiência esvaziada: *El ruido de las cosas al caer* e a ficção sobre o narcotráfico", *Alea*, vol. 18, n.º 2, pp. 266-278.
- De la Bárcena, Ensuncho (2011): "Juan Gabriel Vásquez, el estudiante", *El Caribe Real*, accesible en <<http://ensuncho.blogspot.be/2011/05/juan-gabriel-vasquez-el-estudiante.html>> [última visita: 15.1.2018].
- De Maeseneer, Rita, y Vervaeke, Jasper (2010): "Escribimos porque la realidad nos parece imperfecta. Entrevista con Juan Gabriel Vásquez", *Ciberletras*, n.º 23, accesible en <<http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v23/demaeseneer.html>> [última visita: 9.7.2010].
- Dés, Mihály (2004): "¿Qué hay de malo en lo bueno?", *Lateral*, n.º 109, accesible en <<http://circulolateral.com/revista/editorial/109quehaydemalo.htm>> [última visita: 15.12.2015].
- Dravasa, Mayder (2005): *The Boom in Barcelona: Literary Modernism in Spanish and Spanish-American Fiction (1950-1974)*. Nueva York, Peter Lang.
- Fernández L'Hoeste, Héctor (2010): "Reseña de *Los amantes de Todos los Santos*, de Juan Gabriel Vásquez", *Revista de Estudios Colombianos*, n.º 36, pp. 54-55.
- García Londoño, Andrés (1998): "El individuo, en literatura, es la última fuente del asombro. Reseña de *Persona*, de Juan Gabriel Vásquez", *Boletín Cultural y Bibliográfico*, vol. 35, n.º 48, pp. 111-113.



- Giraldo, Luz Mary (2008): "Del lugar de paso al lugar para el olvido: Bibliowicz, Schwartz, Vásquez". En *En otro lugar: Migraciones y desplazamientos en la narrativa colombiana contemporánea*. Bogotá, Editorial Pontificia Universidad Javeriana, pp. 115-128.
- Gras Miravet, Dunia (2000a): "Barcelona, plataforma cultural de América Latina en Europa". En Isabel de Riquer et al. (eds.): *Professor Basilio Losada: enseñar a pensar con libertad e riesgo*. Barcelona, Publicacions de la Universitat de Barcelona, pp. 445-451.
- (2000b): "Del lado de allá, del lado de acá: el campo de la narrativa hispanoamericana actual en España", *Cuadernos Hispanoamericanos*, n.º 604, pp. 15-29.
- (2003): "El campo literario de la narrativa hispanoamericana en España: balance de medio siglo". En Carmen Ruiz Barrionuevo, Francisca Noguerol et al. (eds.): *La literatura iberoamericana en el 2000. Balances, perspectivas y prospectivas*. Salamanca, Universidad de Salamanca, pp. 337-346.
- (2017): "El otro, el mismo: espejos autoriales y redes literarias transatlánticas en Juan Gabriel Vásquez". En Karim Benmiloud, (ed.): *Juan Gabriel Vásquez. Une archéologie du passé colombien récent*. Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2017: 293-311.
- Hanaï, Marie-José (2017): "Los amantes de Todos los Santos: siete cuentos de soledad". En Karim Benmiloud (ed.): *Juan Gabriel Vásquez. Une archéologie du passé colombien récent*. Rennes, Presses Universitaires de Rennes, pp. 85-98.
- Janssen, Suzanne (1998): "Side-roads to success: The effect of sideline activities on the status of writers", *Poetics*, vol. 25, n.º 5, pp. 265-280.
- Jiménez Valencia, Sebastián (2010): *3 de los 39. Reportajes sobre tres escritores jóvenes colombianos de Bogotá*39. Trabajo de grado, Universidad del Rosario, accesible en <<http://repository.urosario.edu.co/handle/10336/1914?show=full>> [última visita: 13.11.2014].
- Joyce, James (2006): "The Dead". En *Dubliners*. Nueva York / Londres, Norton, pp. 151-164.
- López, Pedro Javier (2010): "Juan Gabriel Vásquez". En *La profesión va por dentro*. Bogotá, Editorial Universidad del Rosario, pp. 245-66.
- MoMA Learning. Museum of Modern Art, New York, <[http://www.moma.org/learn/moma\\_learning/rene-magritte-the-lovers-le-perreux-sur-marne-1928](http://www.moma.org/learn/moma_learning/rene-magritte-the-lovers-le-perreux-sur-marne-1928)> [última visita: 19.11.2014].
- Montoya, Pablo (2009): *Novela histórica en Colombia 1988-2008. Entre la pompa y el fracaso*. Medellín, Editorial Universidad de Antioquia, pp. 82-95.
- Palencia-Roth, Michael (1987): *Myth and the Modern Novel. García Márquez, Mann, and Joyce*. Nueva York / Londres, Garland.
- Proust, Marcel (1965): *Contre Sainte-Beuve*. París, Gallimard.
- Quesada, Catalina (2009): "De cuentos y recuentos. Fragmentos del relato colombiano reciente". En Adélaïde de Chatellus (ed.): *El cuento hispanoamericano contemporáneo. Vivir del cuento*. México/París, Rilma 2/ADEHL, pp. 109-120.
- (2012): "Vacillements: poétique du déséquilibre dans l'oeuvre de Juan Gabriel Vásquez". En Eduardo Ramos-Izquierdo y Marie-Alexandra Barataud (eds.): *Les espaces des écritures hispaniques et hispano-américaines au xxie siècle*. Limoges, Presses Universitaires de Limoges, pp. 75-85.
- Semilla Durán, María Angélica (2009): "Le récit cannibale: *Historia secreta de Costaguana*, de Juan Gabriel Vásquez". En Michèle Ramond et al. (eds.): *Hommage à Milagros Ezquerro. Théorie et fiction*. París, Rilma 2, pp. 545-561.

- Tous, Carlos (2017): "Bogotá en perspectiva: un recorrido por las obras de Juan Gabriel Vásquez". En Karim Benmiloud (ed.): *Juan Gabriel Vásquez. Une archéologie du passé colombien récent*. Rennes, Presses Universitaires de Rennes, pp. 57-69.
- Vásquez, Juan Gabriel (1997): *Persona*. Bogotá, Magisterio.
- (1999a): *Alina suplicante*. Bogotá, Norma.
- (1999b): "El mensajero". En Eduardo Bécerra (ed.): *Líneas aéreas*. Madrid, Lengua de Trapo, pp. 221-227.
- (2001): *Los amantes de Todos los Santos*. Bogotá, Alfaguara.
- (2002): "Recuperación". En Antonio García (ed.): *Aaaaaahhh...! Doce relatos eróticos*. Bogotá, Planeta, pp. 151-176.
- (2009): "Literatura de inquilinos". En *El arte de la distorsión*. Bogotá, Alfaguara, pp. 177-189.
- (2011): *La venganza como prototipo legal en la Ilíada*. Bogotá, Editorial Universidad del Rosario.
- (2013): "Gracias, señora Munro", *El Espectador*, 17 de noviembre, accesible en <<http://www.elespectador.com/opinion/gracias-senora-munro-columna-453008>> [última visita: 21.11.2013].
- (2015): *La forma de las ruinas*. Bogotá, Alfaguara.
- Volpi, Jorge (2009): *El insomnio de Bolívar: cuatro consideraciones intempestivas sobre América Latina en el siglo XXI*. Barcelona, Debate.

# RESEÑAS





Bieke Willem: *El espacio narrativo en la novela chilena postdictatorial: Casas habitadas*. Leiden/Boston, Brill/Rodopi, col. Foro Hispánico 56, 2016, 475 pp.

*El espacio narrativo en la novela chilena postdictatorial: Casas Habitadas* de Bieke Willem es un libro de crítica literaria que viene a sumarse a una lista importante de títulos que manifiestan un notorio interés por realizar una comprensión sistemática de la literatura chilena producida en las últimas décadas. Este libro forma parte, entonces, de un catálogo bibliográfico mayor en el que destacan los recientemente publicados dos tomos del estudio crítico de Grínor Rojo titulado *La novela de la dictadura y postdictadura chilena* (LOM, 2016); asimismo, sigue el curso ya trazado por Rubí Carreño en su estudio *Memorias del nuevo siglo: Jóvenes, trabajadores y artistas en la novela chilena reciente* (Cuarto Propio, 2009) sobre la producción de generaciones de escritores actuales. Por otra parte, B. Willem actualiza una preocupación reflexiva sobre la relación entre espacio y literatura latinoamericana que dialoga con estudios académicos como el desarrollado por Natalia Cisternas en *Entre la casa y la ciudad. La representación de los espacios público y privado en novelas de narradoras latinoamericanas de la primera mitad de siglo xx* (Cuarto Propio, 2016).

En este amplio contexto de estudios sobre literatura chilena, el libro *El espacio narrativo en la novela chilena postdictatorial: Casas Habitadas* de Bieke Willem, basado en la tesis doctoral de la autora, expone una investigación acuciosa cuyo foco es la interpretación comparada de la categoría de espacio narrativo y, particularmente, de la figura literaria de la “casa” en las novelas postdictatoriales. Esta orientación permite leer los imaginarios espaciales en novelas escritas por los autores más representativos de la literatura chilena actual entre los que figuran Diamela Eltit, Roberto Bolaño, Alejandro Zambra, Nona Fernández y también otros menos abordados por la crítica, como es el caso de Germán Marín y Diego Zúñiga. El corpus, circunscrito al género de la novela, confronta dos generaciones literarias desde un prisma que elabora el giro espacial. La lectura bifocal de la categoría de espacio, centrada en la figura literaria de la casa, interpreta aspectos de la postdictadura tanto en relación con la memoria y el duelo como con algunos aspectos vinculados a la transformación social producida por la imposición del modelo neoliberal, orientación que se desarrolla de manera más tangencial. En este itinerario crítico, el texto integra discusiones de distintas envergadura, procedencia continental y tradición intelectual, que entablan diversas correlaciones conceptuales. La problemática chilena se interpreta en diálogo con los estudios culturales sobre representación literaria y postdictadura en el Cono Sur (B. Sarlo, F. Masiello, A. Moreiras, N. Richard, A. Ross, entre

otros) e incorpora variados aportes provenientes de la crítica literaria nacional (R. Cánovas, L. Amaro, M. Areco, A. Salomone, M. Sepúlveda, entre otros).

El libro se divide en dos partes, la primera denominada "Casas (des) habitadas" y la segunda "Volver a casa", precedidas por una presentación titulada "Hacia una definición del espacio en la novela chilena postdictatorial". En esta introducción se expone la relación entre duelo, melancolía, alegoría y postdictadura (categorías claves propuestas por Idelber Avelar en su canónico libro *Alegorías del derrota: la ficción postdictatorial y el trabajo del duelo* que han sido ampliamente revisadas por la crítica) y se postula el límite de esta red conceptual para abordar las narrativas recientes. En este contexto, la autora se propone "complementar el paradigma de la memoria" (11) mediante una perspectiva centrada en la imaginación literaria del espacio e interpretar "un cambio de paradigma poético en la narrativa más reciente" (43). Este cambio expone el pasaje desde la poética de la melancolía hacia la poética de la nostalgia (Boym). La nueva configuración nostálgica, propuesta por Willem, aparece en las producciones de segunda generación que tratan historias mínimas y banales, apegadas a la infancia y a la vida cotidiana. En consecuencia, la tesis articuladora del libro plantea en los siguientes términos la relación entre la figura de la casa y la temporalidad: "Las novelas melancólicas ponen énfasis en esta carga traumática y asfixiante, mientras que las nostálgicas dejan entrever una posibilidad de reencuentro con aspectos placenteros de la casa, abren una puerta hacia un proyecto de futuro, la perspectiva modestamente utópica de un mundo nuevamente habitable" (p. 45).

La primera parte del estudio "Casas (des)habitadas" presenta las nociones de casa y hogar en la tradición filosófica occidental (Heidegger, Bachelard, Lefebvre, entre otros) en su relación con la melancolía, la nostalgia y la condición de desamparo. El libro dedica un capítulo a *Los vigilantes* de Diamela Eltit en el que interpreta la producción del espacio en torno a las dicotomías del adentro y el afuera, la plaza pública y la casa. El segundo capítulo está dedicado a *El palacio de la risa* de Germán Marín y *Nocturno de Chile* de Roberto Bolaño, novelas que son leídas conjuntamente en una reflexión que elabora la noción de lo siniestro y del paisaje melancólico en relación con los lugares de memoria (Nora) y los estados de excepción (Agamben). La autora sitúa estos textos en una tercera posición entre el testimonio y la alegoría, en estrecha relación con la elegía. En su lectura, la función elegíaca sostiene un vínculo con la melancolía y el consuelo que en la novela de Marín se asocia al realismo descriptivo del espacio evocado, mientras que en Bolaño se vincula con la "memoria culpable" y la ética artística.

La segunda parte del libro, titulada "Volver a casa", es antecedida por una reflexión sobre la problemática de las generaciones en vínculo con la noción de posmemoria (Hirsch), la figura de los hijos y la categoría de nostalgia. En esta parte, los capítulos abordan las novelas *Av. 10 de Julio Huamachuco*, de Nona Fernández; las novelas de Alejandro Zambra *Formas de volver a casa*, *La vida privada de los árboles*, *Bonsái*; y *Camanchaca* de Diego Zúñiga. El análisis se presenta en dos capítulos temáticos, a saber: "La (imposible) vuelta a casa" y "La cotidianidad en las novelas de Fernández, Zambra y Zúñiga". A lo largo de estas

páginas, la autora describe el tejido suburbano de la postdictadura y plantea que “los paisajes vacíos de la infancia” son el trasfondo de la generación de los hijos, sobre la cual operan tanto la nostalgia como la amnesia. Los procesos de memoria se realizan entonces, desde una posición crítica hacia el pasado que convive con su idealización. Por otra parte, Willem interpreta las prácticas del habitar, el recuperar y el escribir como actos de resistencia mínimos que tienen lugar en los espacios domésticos y urbanos. La lectura comparada de estas novelas expone la relación entre la narrativa de los hijos y la intimidad, incluyendo aspectos afectivos y cotidianos en la conformación de la dimensión política, así como nuevos lenguajes generados mediante dispositivos visuales del recuerdo, materialidades de la memoria y operaciones de fragmentariedad. De hecho, bajo la denominación “Dirty poético: los realismos elípticos de Zambra y Zúñiga”, Bieke Willem logra conceptualizar una nueva estética de carácter minimalista que, en el caso de Zúñiga, basa su técnica en la sucesión de imágenes y despliega una crítica a los detalles opresivos de la sociedad de consumo. En el análisis de *Camanchaca* de Diego Zúñiga se propone una lectura del *road movie* literario que funde literatura y cine en una condición de desplazamiento en la cual lo cotidiano se torna un punto de referencia y el escribir se vuelve una práctica de resistencia en la ciudad privatizada.

Esta investigación sobre la literatura chilena expone una amplia referencia bibliográfica y discusión teórica y crítica en permanente interlocución con los estudios literarios latinoamericanos. El estudio pone en evidencia la vitalidad del campo de investigación, mostrando la multiplicidad de voces generacionales en una diversidad de registros críticos. En esta apertura hacia una amplia diversidad de autores y tradiciones de pensamiento puede encontrarse tanto un atributo dialogante del libro como un rasgo que genera algunas fricciones en el texto, pues en algunos fragmentos la recensión bibliográfica opaca las contribuciones más personales de la investigación; en cierta medida la suma de perspectivas y autores reseñados provoca que la focalización del itinerario argumental, en ciertos apartados, disminuya en su direccionalidad. Probablemente, hubiera sido conveniente un trabajo mayor de edición del texto que extirpase los resabios provenientes de su carácter de tesis doctoral y disminuyera ciertas repeticiones, como es el caso del análisis dedicado a la novela *Los Vigilantes* que se presenta en dos apartados.

Las consideraciones anteriores no merman el aporte que este libro realiza, pues este no solo expone una tesis argumental nueva y productiva, sino que además ofrece una extensa problematización sobre la memoria postdictatorial. Bieke Willem plantea dos líneas argumentales que considero de gran relevancia para los actuales estudios literarios. En primer lugar, y siguiendo una interpretación que han sostenido otros escritores y críticos literarios (J. Edward, R. Gumucio, G. Rojo, P. Álvarez, entre otros), la autora profundiza en la figura de la casa como elemento gravitante en la configuración del imaginario literario nacional chileno. En este sentido, su perspectiva de análisis realza las dicotomías entre el adentro y el afuera, lo privado y lo público, respecto de la problemática de la memoria al tiempo que evidencia la privatización de lo social. En segundo lugar,

la autora realiza una contribución disciplinaria al proponer un límite a la canónica teoría interpretativa de la alegoría y la derrota en la postdictadura y generar un nuevo enfoque que reinstala una pregunta por la dimensión de futuro en las producciones literarias más recientes. En este sentido, es posible sostener que la contribución más novedosa del libro es la propuesta de un cambio de paradigma desde la noción de melancolía a la de nostalgia, en concordancia con el cambio de generación literaria y de posicionamiento político. En su lectura de las narrativas más actuales, Bieke Willem constata un *leitmotiv* de carácter nostálgico: "el de la vuelta a casa" (p. 240), junto a la presencia de la casa como lugar de escritura literaria, "la metáfora casa-literatura" (p. 253). Para la autora, la transformación de la condición melancólica en una condición nostálgica progresa hacia derroteros reflexivos alternativos, desvíos irónicos y nuevas posiciones críticas que expresan una subjetividad inscrita en lo cotidiano y lo común.

Desde estos prismas, Bieke Willem ha dado cuenta de una ampliación de las posibilidades discursivas para narrar en y desde la postdictadura, al tiempo que ha expuesto un devenir particular de la literatura chilena contemporánea que manifiesta su transformación. Sin duda, la lectura del espacio narrativo en la novela chilena postdictatorial constituye un aporte de novedad y de amplia perspectiva para los estudios críticos sobre literatura chilena contemporánea, productivo para la investigación actual y con proyecciones futuras.

M. TERESA JOHANSSON  
Universidad Alberto Hurtado  
mtjohans@uahurtado.cl



Josefa Álvarez (ed.): *Laberintos del género. Muerte, sacrificio y dolor en la literatura femenina española*. Sevilla, Renacimiento, 2016, 226 pp.

Josefa Álvarez, profesora de Le Moyne College (EEUU), ha realizado la edición de este libro que suma un necesario aporte a la literatura de género. Especialista en la obra de Aurora Luque, a ella le debemos sólidas investigaciones sobre la literatura escrita por mujeres. Conocer la materia que desea tratarse es indispensable para conseguir un resultado óptimo. Y este trabajo obtiene ese resultado.

En este libro, Álvarez recoge nueve trabajos acerca de la literatura femenina española desde la perspectiva de la muerte, el sacrificio y el dolor. No es casual que sean estos los temas trabajados en este volumen. A la enorme laguna que existe acerca de la creación de mujeres, se añade la terrible carencia de haber sido expulsadas, no solo del canon, sino de los temas literarios universales. Esa ausencia hace que este libro sea necesario para mostrar diferentes prismas en la escritura. Ellas también están en la pérdida, en la desgarradura, en la devastación, lejanas al tópico que siempre ha estigmatizado la literatura escrita por mujeres.

El libro podría dividirse en dos partes cronológicas: autoras de los Siglos de Oro y autoras contemporáneas. En el primer caso, la poeta española Noni Benegas y la investigadora polaca Julia Lewandowska centran sus capítulos en la figura de Teresa de Ávila y en Teresa de Jesús María, respectivamente. Ambos estudios son muy reveladores, bajo mi punto de vista. Por un lado, la mística abulense es una figura enigmática, habitualmente tensada bajo el prisma religioso, cuando, en verdad, sus textos mantienen siempre la capacidad metamórfica de la expresión del lenguaje. La obra de Teresa de Ávila es mística, pero también nombra el cuerpo, lo hace existente. Ella es escritura y profundidad. Sin embargo, también es llamativo el trabajo de Lewandowska, que versa sobre la escritura, el cuerpo y la herida. Hay una unión en ambos capítulos y en ambos nombres –más allá de la admiración que María de Pineda de Zurita sintió por Teresa de Ávila, lo que le llevó a adquirir su mismo nombre religioso- y es que en los dos se incide en la capacidad curativa de la escritura, como si la página en blanco actuara de catalizador del alma, en expresión de sí. No hay dolor tras la escritura, el padecimiento se traduce en lenguaje, en acto reflejado, acotándose. Para Serrano y Sanz, María de Pineda de Zurita es la mística más ilustre desconocida del siglo XVII, de ahí que se celebre un profundo estudio sobre su figura y obra.

En este mismo bloque sobre autoras de los Siglos de Oro, la profesora de Le Moyne College, Elena Rodríguez Guridi, toma como base los *Desengaños amorosos* de María de Zayas. En su trabajo, explora cómo la escritura de Zayas se articula desde el enfrentamiento entre su necesidad de expresión y una socie-

dad masculina que la silencio. Escribir ante una sociedad que niega a la mujer en su totalidad es un trabajo titánico. La mujer negada se traduce en este trabajo, según Rodríguez Guridi, en una estética de la crueldad que me parece muy esclarecedora y que aún la tradición hagiográfica con una ruptura del concepto establecido de historia. Zayas quiebra el modelo para dar marco a la voz femenina. Lo quiebra de manera delicada pero profunda.

El segundo bloque cronológico del libro recoge, como comenté anteriormente, la escritura contemporánea de mujeres. Se abre esta parte con las palabras de la poeta y profesora de la universidad de Iowa, Ana Merino. La poeta madrileña presenta un interesante estudio acerca de la figura de la filósofa María Zambrano, titulado "María Zambrano y su escritura íntima como desahogo frente al sufrimiento". Es interesante porque desentraña las diferentes caras de la filosofía de la autora malagueña, pero va más allá. El pensamiento zambraniano, basado en la razón poética, es una manera de aunar pensamiento y literatura, una manera de desentrañar el mecanismo interno de la creación. De ahí que Merino reivindique el poder de la escritura como espacio calmante del sufrimiento, la escritura como un fármaco –recordando a Platón– capaz de armonizar el desgarrar del exilio con el discurso. Zambrano nos enseña qué es pensar y luego escribir desde el dolor. Pienso, por ejemplo, en *Claros del bosque*, libro aparecido en 1977. La palabra, para Zambrano, se convierte en el elemento unificador entre el hombre y su sacralidad. En un tiempo devastador de exilio, plagado de desposesiones y pérdidas, encontrar la presencia que lleve al hombre a regresar a su raíz, se convierte en determinante. El discurso de Zambrano inunda el pensamiento de grandes poetas españoles que sufrieron los terrores del exilio. Era la mejor manera de regresar a través de la escritura. Pensemos, por ejemplo en Pedro Garfias y su *Primavera en Eaton Hasting* o Carles Riba y sus *Elegies de Bierville*. Cuando todo se ha perdido, solo queda la huella de la escritura para sentirse, para habitarse. Todo ello, Zambrano lo plasma de manera exacta, delicada y profunda. Y de ese recorrido nos habla Ana Merino.

En los siguientes estudios, el poeta el profesor de la Universitat de les Illes Balears, Francisco Díaz de Castro, desarrolla el planteamiento previo de cómo en la poesía de Miriam Reyes la voz poética se construye desde un parámetro femenino para, de este modo, explorar la capacidad límite del lenguaje. Escritura e identidad se afirman a través de los libros *Espejo negro*, *Bella durmiente*, *Desalojos* y *Haz lo que te digo*. Escritura e identidad que son dolorosas, tensas, rozando la desgarradura para el discurso poético.

En una línea similar –esa tensión entre identidad y escritura– la profesora Josefa Álvarez desarrolla su trabajo sobre la obra de Chantal Maillard. En sus páginas vemos cómo Álvarez desentraña con brillantez el hilo textual de la obra de Maillard. Pone sobre el papel la colisión del acontecimiento y la escritura, cómo el primero ejerce un movimiento multiplicador de circunstancias para desestructurar lo real. Un acontecimiento que se convierte en otro, en pulsión que se metamorfosea en el texto. El trabajo de Álvarez es esclarecedor, un mapa exacto en el decir de la poesía de Maillard.

Los estudios sobre poesía escrita por mujeres se cierran con los trabajos del poeta Ricardo Virtanen titulado "Mujeres y epitafios en la poesía del siglo xx" y de la profesora de la Universitat de les Illes Balears, Almudena del Olmo Iturriarte acerca de la poesía de Ángeles Mora –"Dolor, desposesión y soledad en la poesía de Ángeles Mora"–. Este último desarrolla un discurso en el que la escritura es un modo de aproximación hacia lo real. La escritura, de este modo, es una manera de tocar, de encontrarse en una identidad que es mujer y que nombra.

En el trabajo de Virtanen, se indaga en el valor literario que el epitafio ha tenido en muchas de las grandes poetisas en español. Inicia su interesante recorrido en voces como las de Ernestina de Champourcín o María Alfaro, ambas pertenecientes al grupo del 27 y, como todas sus compañeras, olvidadas en la noche de la historia. En la segunda parte de este trabajo, Virtanen se centra en las poetisas surgidas desde los años cincuenta a los ochenta. Es interesante el recorrido que aparece en este trabajo porque, además de dar voz literaria a tantos nombres olvidados en la historia de la literatura perfila sus estéticas, sus búsquedas –desde la forma del epitafio–, encontrando el lugar al que siempre tendrían que haber pertenecido a lo largo de la historia de la literatura española.

En este último bloque de literatura contemporánea, tan solo hay un capítulo dedicado a la narrativa. Lo escribe la profesora de Syracuse University, Kathryn Everly. Tomando como base la novela de Dulce Chacón *Cielos de barro*, la profesora Everly plantea cómo la muerte ejerce una nueva función de apertura en el texto, cómo la muerte puede llegar a ser un mecanismo de desenlace que, lejos de mostrar una clausura del hilo argumental, abre una nueva estructura dentro de la narración. La muerte es el catalizador que articula el devenir de la historia, la memoria de los personajes, el cuerpo temporal.

En definitiva, este volumen editado por Josefa Álvarez debe celebrarse por su necesidad, por supuesto, pero también por su rigor. En todos y cada uno de los capítulos leídos en este libro, se encuentra una porción más de tierra que viene a tapan la terrible carencia a la que ha sido sometida la literatura escrita por mujeres. Estos trabajos rompen ese silencio, ponen en relieve la injusticia y el valor de la escritura. En este libro hay muerte, sacrificio y dolor, hay literatura.

MARTA LÓPEZ VILAR  
Universidad Autónoma de Madrid  
marta.lopez.vilar@gmail.com



Paloma Díaz-Mas y Elisa Martín Ortega (eds.): *Mujeres sefardíes lectoras y escritoras, siglos XIX y XX*. Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 2016, 384 pp.

La tarea de visibilizar la historia de las mujeres y a las mujeres en la historia, impulsada desde los años setenta por los *Women Studies*, y continuada por los *Gender Studies* y, en el terreno de los estudios literarios, por la crítica feminista, se vio sacudida desde muy pronto por el cuestionamiento de unos postulados considerados como eurocéntricos, que abordaban la problemática de la mujer y de su escritura a partir de unos moldes de género ajenos a las diferencias culturales de las sociedades minoritarias. Más allá de la crítica poscolonial, que ha favorecido la revisión del feminismo y el reconocimiento de conceptos y valores diferenciales para las mujeres no occidentales, la superación del etnocentrismo en los estudios de la mujer requiere, en primerísimo término, seguir sacando a la luz la vida y la escritura de esas "otras" mujeres inscritas en culturas especialmente minoritarias y que, por ello mismo, enfrentan situaciones diferenciales que enriquecen de forma significativa nuestro conocimiento del binomio mujer y literatura. En este sentido, el volumen que presentan Paloma Díaz-Mas y Elisa Martín Ortega, donde se afrontan los dos aspectos de ese binomio, el de la lectura y el de la escritura, en la minoritaria literatura escrita en judeoespañol, es sin duda una aportación muy bienvenida y necesaria, cuyo valor se ve incrementado por la riqueza en número y diversidad de las contribuciones que recoge, que hacen del volumen un valioso muestrario de la merecida atención que las escritoras sefardíes están recibiendo en la última década, de la cual da fe, a su vez, la amplia y cuidada bibliografía con que cierran el capítulo introductorio (pp. 43-54).

Tanto Paloma Díaz-Mas como Elisa Martín Ortega son conocidas y avezadas investigadoras en la lengua, la cultura y la literatura sefardíes. Desde su temprano *Los sefardíes. Historia, lengua y cultura* (1986), que fue finalista del Premio Nacional de Ensayo, la profesora Díaz-Mas, vinculada al CSIC y directora desde 2006 del proyecto de investigación "Los sefardíes ante sí mismos y sus relaciones con España", cuenta con una larga nómina de publicaciones entre las que se incluyen varios estudios sobre las mujeres sefardíes, especialmente en relación con la literatura de tradición oral. Elisa Martín Ortega, por su parte, es una joven y prometedora investigadora, actualmente contratada Juan de la Cierva en la Universidad Autónoma de Madrid, pero también vinculada al CSIC en varios contratos de investigación anteriores orientados hacia los estudios sefardíes, dentro de los cuales ha trabajado en los últimos años la poesía escrita por mujeres sefardíes después del Holocausto. Desde esta experiencia abordan

ambas, no solo la edición del volumen, sino también el magnífico capítulo introductorio "Lecturas para mujeres y mujeres escritoras en la cultura sefardí", en el que ofrecen una utilísima panorámica histórica de la cultura sefardí, con especial atención a la lengua, a la situación de las mujeres en la sociedad judía tradicional y su relación con la literatura oral y escrita, así como a los cambios educativos y sociales de los dos últimos siglos. De especial interés y extensión dentro de este preámbulo es el apartado dedicado a las "Escritoras sefardíes" (pp. 31-39), donde presentan una eficaz y apretada síntesis de las principales autoras y obras, organizadas por generaciones a partir de su fecha de nacimiento, lo que ayudará a ubicar a las escritoras que serán objeto de estudio en los sucesivos capítulos. Según declaran las editoras al final de su introducción, este volumen surge parcialmente del congreso internacional "Mujeres sefardíes lectoras y escritoras", celebrado en Madrid en octubre de 2012; si bien, advierten, no reproduce las comunicaciones que allí se presentaron, sino reelaboraciones posteriores de algunas de ellas, junto con otras colaboraciones añadidas que no formaron parte del congreso.

El número de trabajos que incorpora el volumen es sin duda significativo para sus medianas dimensiones: además del capítulo introductorio ya comentado, se incluyen quince estudios, a los que se añade un capítulo final que recoge la edición científica, anotada y comentada de un breve texto dramático inédito de Laura Papo "Bohoreta" (1891-1942), la primera gran escritora conocida en judeoespañol y la única dramaturga sefardí de Bosnia (p. 33). La diversidad y cantidad de los trabajos incluidos en el volumen es, sin duda, un aspecto positivo en tanto que ofrece, como he señalado arriba, un amplio muestrario de este reciente campo de investigación, si bien es cierto que ello supone también el sacrificio de una mayor profundización que se echa de menos en algunos de los trabajos más breves.

Las contribuciones aparecen acertadamente ordenadas en dos partes, con una tercera que recoge la mencionada edición del texto de Laura Papo *Avia de ser, escena de la vida de un tiempo, kon romansas*. En la primera de esas dos partes, "Mujeres y literatura: de la cultura oral a la transmisión escrita", se agrupan seis artículos que hacen un primer abordaje a la relación de las mujeres sefardíes con la literatura, oral y escrita, como transmisoras y destinatarias, además de reflexionar sobre los modelos femeninos que mostraban los textos escritos, principalmente educativos y publicitarios, y sobre su formación letrada. Aparte del interés que estas cuestiones tienen en sí mismas, esta primera parte del libro actúa a su vez como preparación para el acercamiento a la escritura femenina sefardí de la segunda parte, puesto que ayuda a comprender la situación social y cultural de la que parten las escritoras y a entender, en consecuencia, algunas constantes y peculiaridades de sus obras. La segunda parte, "Mujeres sefardíes escritoras (siglos XIX al XXI)", se compone de nueve artículos "sobre la vida y la obra de otras tantas autoras que han escrito en judeoespañol entre finales del siglo XIX y la actualidad, acerca de las cuales teníamos hasta ahora muy poca o ninguna información" (p. 41). Es necesario destacar y valorar la inclusión de varios trabajos escritos en judeoespañol, concretamente el primero de cada una

de las dos partes, así como el de Eliazer Papo que contiene el *Avia de ser* de “Bohoreta” en la tercera parte del libro. Como señalan las editoras, se trata de una política del grupo de investigación destinada a “favorecer el uso del judeo-español como lengua académica” (p. 41), una medida sin duda muy positiva para una lengua catalogada por la Unesco como “en serio peligro de extinción” (p. 11), pero que, además, enriquece el volumen y aumenta el placer de su lectura, facilitada habitualmente mediante glosarios o anotaciones de aquellos términos que pudieran tener alguna dificultad de comprensión para el lector hispanohablante. Ofrezco a continuación algunas observaciones sobre los diferentes capítulos.

El primer artículo, escrito por la profesora Tamar Alexander en judeoespañol, trabaja el ámbito de los refranes y de la literatura oral sefardí desde una perspectiva femenina centrada en las relaciones madre-hija. En este interesante estudio se apuntan dos aspectos que estarán también muy presentes en la literatura escrita por las mujeres sefardíes: la importancia de la relación de la escritora con la madre, depositaria de la lengua y del modo de vida pasado que esa lengua representa, y el papel de la misma lengua en la construcción y expresión de la identidad femenina. En el contexto de la entrevista madre-hija tanto la elección de los refranes como el sentido dado a los mismos por la informante está en relación con su identidad de mujer y de madre; los refranes son orientados hacia la expresión de esa identidad aprovechando su polisemia, lo que se manifiesta de forma clara en el que da título al artículo: “La madre tapa la korkova de su ija”.

A continuación, Teresa Madrid y Paloma Díaz-Mas abordan “La imagen de las mujeres en los manuales escolares sefardíes de principios del siglo xx” en las escuelas judías del Mediterráneo Oriental, concretamente en Salónica y Estambul, entre 1903 y 1931. Destacan estas autoras la discordancia entre, por una parte, la modernización y los cambios en la posición social de las mujeres introducidos por la nueva educación y la alfabetización de las niñas, y por otra, los modelos de mujer tradicionales que, según su análisis, ofrecían los textos escolares, modelos que no se corresponden con los que esa nueva educación estaba propiciando.

Katja Šmid revisa a su vez la obra que el rabino Eliezer Papo publica en Jerusalén en 1884, *Yoré de’ á*, “guía práctica de leyes y enseñanzas morales”, referida principalmente a la observancia religiosa femenina. A pesar del mecenazgo de una mujer (visible en la Dedicatoria) y de algunas alusiones a las potenciales lectoras que podrían “enseñar sus contenidos a las iletradas” (p. 96), la mayor parte de las veces el rabino se dirige a un lector masculino, lo que sugiere para este una función mediadora, como transmisor oral de su contenido a las mujeres de su entorno.

Tras el trabajo de la fallecida Tina Rivlin sobre *Las madres judías de la época bíblica*, obra escrita en ladino por el rabino askenazí Zemach Rabiner, a quien la autora dedicó su tesis doctoral, y que redunda en la cuestión de los modelos femeninos, las dos contribuciones que cierran la primera parte pasan a ocuparse de un medio de difusión bien diferente a los anteriores, la prensa escrita, la cual desempeñará también un papel importante en la difusión de las primeras obras

escritas por las mujeres sefardíes. En la primera, María Sánchez-Pérez compara las secciones destinadas a las mujeres en dos periódicos pertenecientes a momentos, lugares y entornos socioculturales distintos, *Ilustra Guerta de Istoria*, publicado en Viena en la década de 1880, y *Jerushalayim*, suplemento de un periódico publicado en Jerusalén en 1909. El trabajo de Yvette Bürki y Aitor García Moreno, por su parte, explora la publicidad inserta en la prensa sefardí de Turquía y los Balcanes en las primeras décadas del siglo xx, para estudiar en ella los diferentes roles y funciones que cumplen las mujeres. Del interesante y sistemático análisis que ofrecen cabe destacar al emisor femenino de la publicidad testimonial, en la medida en que actúa como argumento de autoridad, si bien el papel más frecuente de las mujeres es el de interlocutoras a las que la voz emisora del anuncio se dirige de forma directa o indirecta.

Los nueve artículos que componen la segunda parte del libro presentan mérito y pretensiones desiguales, aunque todos tienen la valía de sacar a la luz el trabajo de unas escritoras doblemente minorizadas, como mujeres y como autoras que escriben en una lengua cuya continuidad misma está seriamente amenazada.<sup>1</sup> Algunos de los trabajos, como el de Elena Romero sobre “Mlle. Elisa”, una de las pocas mujeres sefardíes periodistas de principios del siglo xx, no pasan de ser breves apuntes que presentan a las escritoras y sus obras como paso previo para una profundización posterior que a veces los propios investigadores reclaman. Este es el caso de Željko Jovanović, quien aborda la breve obra de Gina Camhy (1909-1990), cuyos cuentos costumbristas incluyen relatos folclóricos judeoespañoles en un intento de preservar en la memoria las tradiciones sefardíes de Bosnia que los cambios políticos en los Balcanes y la II Guerra Mundial habían hecho desaparecer. Jovanović presenta su trabajo como una “primera aproximación” que actúe de “punto de referencia para todos aquellos que en el futuro deseen adentrarse en la obra de la autora” (p. 223). Los trabajos dedicados a las escritoras más recientes son, por el contrario, los más desarrollados.

Las contribuciones están presentadas siguiendo el orden cronológico de las autoras estudiadas según su fecha de nacimiento. Así, Gila Hadar inicia esta segunda parte con un artículo en judeoespañol sobre una de las primeras escritoras en lengua sefardí, la salonicense Reyna Cohen, quien llegó a participar como escritora en la prensa judía en torno a 1900 y escribió una *Autobiografía* inédita (cuya edición prepara Hadar) donde refiere sus experiencias místico-ascéticas como arranque de una creación poética en la que “las palabras tienen una fuerza kurativa i consolante” (p. 189), lo que el artículo pone en relación con la “tinta blanca” de la *écriture féminine* de Hélène Cixous.

Tras el breve capítulo de Elena Romero sobre Mlle. Elisa, antes mencionado, Susy Gruss nos acerca a la poetisa y predicadora Esther Morguez Algranti (Esmira 1916-1984) y a su único poemario, *9 Eylül*, con el objetivo de examinar

---

<sup>1</sup> Así comienza Gila Hadar el artículo que abre esta segunda parte del libro: “Resientemente se publikaron en Israel muchos libros i artikulos sobre la boz feminina i la eskritura de mujeres eskrita en hebreo i en idish en el final del siglo 19 i en el empesijo del siglo 20 [...]. Ma, las bozes de las mujeres judias sefaradis ke vivieron i eskrivieron en el Imperio Otomano i en la Africa del norte no se oio, ni se publiko” (p. 179).



la relación de la escritora, como mujer, con la tradición judía. Centrándose en la temática religiosa de la obra, Gruss destaca la originalidad de la poeta en sus traducciones-interpretaciones de textos sagrados del judaísmo, para cuyo análisis propone aplicar el concepto genettiano de transtextualidad (p. 215).

El artículo de Krinka Vidacovic-Petrov (que sigue al de Željko Jovanović sobre Gina Camhy, ya tratado) se centra en la última obra de la escritora macedonia Jamila Kolonomos (1922-2013), *Monastir sin Djudios*, que se publicó primero en judeoespañol en 2006, y dos años después en versión inglesa ampliada, y que Vidacovic define como una narración que va “de la autobiografía y la memoria al libro conmemorativo” (p. 258) de la comunidad judía de Macedonia desaparecida en el Holocausto. Con Camhy, pero sobre todo con Kolonomos, entramos ya en una generación de mujeres que escribe después de la II Guerra Mundial y en cuya obra se manifiestan los efectos devastadores del Holocausto sobre las comunidades sefardíes de los Balcanes. Ello se traduce en una literatura centrada en salvaguardar la memoria de una cultura y de unas formas de vida que perecieron con los hombres y mujeres que las sostenían, tarea en la que la elección del judeoespañol como lengua literaria es parte fundamental. El judeoespañol, la “lengua de la infancia”, se erige en vehículo privilegiado de la memoria. Así, Kolonomos “tiende a ver la cultura en términos lingüísticos” (p. 248); su propia biografía se expresa como un periplo idiomático que va del ladino de la infancia al serbio y el francés de la juventud, el macedonio tras la guerra, y la vuelta al judeoespañol como medio para edificar tanto la memoria colectiva como la identidad individual (p. 250). Por otra parte, Vidacovic encuentra en la obra memorialística de Kolonomos las marcas de la “escritura de mujeres en la guerra”, principalmente en la selección de motivos y en una “perspectiva lírica femenina” que la articulista opone a la “perspectiva heroica masculina” (p. 254).

El enfoque de género vuelve a ser central en el artículo siguiente, firmado por Jelena Filipović e Ivana Vučina-Somović, que estudia “la construcción de la identidad de género y de la identidad sefardí” en las novelas autobiográficas escritas en judeoespañol de dos escritoras pertenecientes a comunidades sefardíes muy lejanas y diferentes, la mexicana, de la que forma parte Rosa Nissán (*Novia que te vea*, 1992), y la serbia de Gordana Kuić (*El florecer de tilos en los Balcanes*, 1991). Se trata de una lectura comparativa, cuyo objetivo es “destacar la presencia de una pluralidad de voces en la producción autobiográfica femenina sefardí” (p. 262), y que parte de la base del carácter transgresor *per se* de la autobiografía femenina, en la medida en que transforma el espacio privado en espacio público. Las escasas autobiografías de mujeres sefardíes ofrecen un punto de vista, el de la “historia femenina” distinto al de las “historias oficiales” (p. 262).

El reto de recuperar la memoria y el papel decisivo de la lengua judeoespañola en esa recuperación, que advertíamos en la obra de Kolonomos, son también el hilo conductor de los tres artículos que cierran este revelador recorrido por la literatura de las escritoras sefardíes. Si Michael Studemund-Halévy se centra en la poetisa búlgara Gracia Albuhayre, quien vuelve en sus poemas al judezmo (*Poesía en djudeo-espanyol*, 2005) para hablar de su infancia y juventud en Karnobat, donde, como en el Monastir de Kolonomos, ya no queda ningún ju-

dío, en el capítulo final Pilar Romeu Ferré nos “aproxima” a las memorias de mujeres sefardíes del Norte de África, proponiendo el interés de una comparación de la literatura memorialística entre las distintas ramas sefardíes: norteafricana, turco-balcánica e israelí principalmente (p. 320). La construcción de la identidad (judía, sefardí e individual) se hace depender de nuevo de la recuperación de la lengua, la jaquetía o judeoespañol de Marruecos, para cuyo análisis Romeu se centra en el léxico de un corpus de nueve textos muy dispares.

Entre ambos artículos se sitúa el cuidado estudio de Agnieszka August-Zarebska, dedicado a “La figura de la madre en la poesía de Margalit Matitiahú”, que permite completar desde el punto de vista geográfico la panorámica de escritoras sefardíes que ofrece el volumen. Tras situar a Matitiahú en el movimiento poético de recuperación del ladino a partir de los años setenta, el análisis, perspicaz y pertinente, comunica la belleza de la poesía de la escritora israelí, donde la figura de la madre, a veces solo su voz, es el hilo con el que la poeta teje su identidad como mujer y como sefardí, rescatando del olvido las raíces de su pueblo a través de la lengua de la niñez. La voz de la madre llega a ser metonimia del ladino, la voz de la cultura y la identidad sefardí (p. 315), algo que, en mayor o menor medida, se ha ido haciendo presente a lo largo de todo el volumen, desde aquella madre suministradora de refranes, que “tapa la korkova de su ija”, en el estudio inicial.

Quizá pueda concluirse que es en esta presencia privilegiada de la madre, vista, desde la perspectiva de la hija, como depositaria de la lengua, y con ella de la memoria y de la identidad, donde mejor se percibe esa escurridiza “escritura femenina”, a cuyo esclarecimiento va a contribuir sin duda alguna el volumen preparado por Díaz-Mas y Martín Ortega; un libro necesario tanto para el estudio de la literatura judeoespañola como para la indagación en la diversidad de la literatura escrita por mujeres y el reconocimiento de la voz poética de las minorías.

ISABEL MUGURUZA ROCA  
Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea  
isabel.muguruza@ehu.eus

Jon Kortazar (ed.): *Autonomía e ideología. Tensiones en el campo cultural vasco*. Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 2016, 384 pp.

Jon Kortazar, catedrático de la Universidad del País Vasco, ha reunido a diversos especialistas a fin de ofrecer una reflexión sobre las tensiones entre estética y compromiso político, entre autonomía e ideología en el campo cultural vasco. Y como suele ser habitual, proyecto que dirige, proyecto que se convierte en un hito y un referente de los estudios vascos. Esta vez, además, el interés del proyecto publicado por la prestigiosa editorial Iberoamericana/Vervuert dentro de la colección La Casa de la Riqueza. Estudios de la Cultura de España trasciende los límites del espacio cultural vasco. En el epílogo, el profesor Itamar Even-Zohar, conocido internacionalmente por formular la Teoría de los polisistemas, no duda en calificar este libro como “una contribución muy importante a la ‘biblioteca’ no lo suficientemente rica sobre la interacción entre fabricantes de ideas, empresarios y poder” (p. 380).

Las ideas que Itamar Even-Zohar había expresado en su artículo “La función de la literatura en la creación de las naciones de Europa” y la convicción de que la conexión entre literatura y nación era productiva en el campo literario vasco dieron el impulso inicial al proyecto, tal y como explica Jon Kortazar en la introducción. Sin embargo, lo que empezó como un proyecto sobre las complejas relaciones entre la idea de nación y la autonomía de la literatura se convirtió pronto en algo más ambicioso tras, por un lado, imbuirse de las ejemplares investigaciones de Antón Figueroa y su original aplicación de la teoría de los campos literarios de Pierre Bourdieu al caso gallego y, por otro lado, tras seguir el cambio de perspectiva que Itamar Even-Zohar realizó en sus estudios, pasando del estudio del campo literario al cultural.

Antón Figueroa e Itamar Even-Zohar no solo inspiraron el proyecto, sino que incluso colaboraron activamente en él. Si el profesor israelí puso la guinda al pastel escribiendo el epílogo y resaltando la dimensión paradigmática del caso vasco, que “no constituye ninguna excepción” (p. 379), el catedrático de la Universidad de Santiago de Compostela “guio las primeras intuiciones y los primeros pasos en la reflexión sobre la tensión entre autonomía e ideología” (p. 11). Su capítulo, analizando cómo la autonomía del campo artístico gallego nace ligado a procesos políticos, sociales y literarios, ofrece el marco teórico y las bases desde las que se ha querido llevar a cabo el resto de los estudios que investigan los procesos culturales en el País Vasco. Cabe destacar que la aportación de Antón Figueroa y la aplicación al caso gallego de su hipótesis para un modelo evolutivo de la teoría de los campos no solo invitan a una estimulante comparación entre las literaturas gallega y vasca, sino también a usarla como

modelo para el análisis de otras muchas literaturas y culturas “minoritarias” o “minorizadas”.

Tras la excursión gallega y la presentación del marco teórico, en los tres capítulos siguientes se aplica la reflexión emprendida por Antón Figueroa al campo literario vasco. Mientras Jon Kortazar y Karlos del Olmo se centran en Gabriel Aresti (1933-1975), figura emblemática de la literatura vasca contemporánea, para analizar la tensión entre autonomía e ideología en su poesía y en su teatro respectivamente, Miren Billelabeitia analiza en detalle la polémica que enfrentó en 1985 a los escritores José Luis Álvarez Enparanza, Txillardegi, y Bernardo Atxaga, un debate paradigmático sobre si la creación literaria en lengua vasca debe ser autónoma o debe apoyarse en bases ideológicas nacionalistas. Es la primera vez que se analiza con tanto esmero un debate que ha constituido un momento emblemático en la historia de la literatura vasca y que ha dejado un poso importante en las generaciones posteriores.

En la segunda parte del libro, las investigaciones pasan del campo literario a diversos campos culturales. Thomas S. Harrington, profesor del Trinity College de Hartford (EE.UU), ofrece una de las aportaciones más interesantes del libro, junto con las de Antón Figueroa y de Itamar Even-Zohar. El catedrático de Estudios Hispánicos se centra en la obra de Engracio de Aranzadi, Kizkitza (1873-1937), ideólogo del Partido Nacionalista Vasco, tan importante como olvidado, y examina su impacto en el desarrollo del nacionalismo vasco. El gran mérito del trabajo de Thomas S. Harrington consiste en evitar de tratar “el discurso identitario vasco como *sui generis* en el contexto de las otras identidades nacionales ibéricas”, es decir, en mostrar cómo la actuación de Kizkitza es “ampliamente homologable –tanto en el nivel de sus tácticas como en sus ideas– con la de los principales pedagogos de la nación en los otros países ibéricos durante el mismo periodo” (p. 184). Y a la hora de establecer los paralelismos, no habla solo de las naciones “periféricas”, sino también del “gran creador de proyectos nacionalistas que fue el centralista Ortega” (p. 206). Asimismo, intenta averiguar las razones de la “extraña ausencia” de esta figura y de su obra dentro del discurso actual de la identidad nacional vasca.

Los cinco restantes trabajos nos aproximan a otros tantos campos culturales. En primer lugar, el joven profesor e investigador Paulo Kortazar se centra en la concepción del paisaje como elemento identitario, más en concreto, analiza la creación del concepto de paisaje vasco a través de la obra del novelista Domingo de Aguirre (1864-1920). El profesor Ismael Manterola se ocupa de la historia del arte en el País Vasco en las últimas décadas del siglo xx, desde los años 60, cuando los grupos de la llamada Escuela Vasca de Arte Contemporáneo, agrupando a artistas como Jorge Oteiza o Eduardo Chillida, impulsaron un proyecto de arte moderno vasco, hasta la última década, cuando aparece la generación de artistas que dominan actualmente el panorama artístico y que han conseguido un “equilibrio interesante entre la implicación con el lugar y la plena autonomía del arte que realizan” (p. 296). El profesor Ander Delgado, por su parte, se centra en la impronta que dejaron las visiones ideológicas en el movimiento musical denominado Euskal kanta berria (Nueva canción vasca)

de los años 60 et 70, que impulsó la creación de música moderna en euskera. El impacto del fútbol en la construcción de la identidad vasca es analizado por el investigador Ekain Rojo-Labaien. En el último de los trabajos recogidos en esta obra, David Colbert Goicoa, profesor de la Universidad de Sewanne, The University of the South (EE.UU), analiza la película *Ocho apellidos vascos*, cuyo éxito taquillero en 2014 y las reflexiones que ha desatado sobre su tratamiento de la violencia son quizá “reflejo de lo mucho que queda aún por meditar en torno a la identidad vasca” (p. 374).

Tras el impulso inicial desde Galicia y la travesía por el campo cultural vasco, el volumen termina con un epílogo del profesor israelí Itamar Even-Zohar ofreciendo un trampolín hacia otros espacios. Un epílogo conciso, breve pero de gran valor, y no solo simbólico. Después de ofrecer algunas reflexiones interesantes sobre la gente que fabrica ideas o narraciones para que grupos (Estados, naciones...) sean reconocidos, aceptados, y legitimados, subraya que el caso vasco “no constituye ninguna excepción a la naturaleza histórica de las actividades y las industrias ideacionales” (p. 379) y que las actividades ideacionales adoptadas en el País Vasco no han sido diferentes de actividades semejantes en otros lugares de Europa. En mi opinión, esa similitud hace que las investigaciones reunidas en este trabajo tengan un interés que trasciende los límites del País Vasco, ya que podrían servir como un modelo o ejemplo para analizar las tensiones entre autonomía e ideología en otros campos culturales, incluso los “grandes”. Por mucho que sea más pronunciada y más visible en culturas sin Estado, la función de la literatura (y de la cultura en general) en la construcción de una nación también se manifiesta en los grandes sistemas literarios, aunque una mayor institucionalización lo haga quizá menos visible.

El interés del libro no está en la exhaustividad –se echan en falta, por ejemplo, referencias a las tensiones en el campo cultural vasco al otro lado de los Pirineos, o la presencia de investigaciones sobre la producción literaria y artística del siglo XXI y sobre las tensiones (siempre vivas) que surgen a raíz de la revolución digital y de la globalización–, sino en la ejemplaridad. El modelo teórico ofrecido y aplicado luego en el análisis de momentos clave de la historia cultural vasca pone las bases no solo de los trabajos recogidos, sino también de muchos otros trabajos por venir. Como en la imagen de la cubierta del libro, realizada por el pintor vasco Jesus Mari Lazkano, se despeja con este libro un horizonte amplio y extenso sobre un mar en movimiento, en tensión.

FREDERIK VERBEKE  
Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea  
frederik.verbeke@ehu.eus



Miguel Ángel García (ed.): *El compromiso en el canon. Antologías poéticas españolas del último siglo*. Valencia, Tirant Humanidades, col. Prosopeya, 2017, 297 pp.

Este libro es necesario porque posee varias virtudes, que podríamos resumir en los tres ejes por los que circula, el asunto del canon, tan manoseado por algunos; el espinoso poliedro de las antologías, que se ha convertido en una suerte de cuestión cada vez más inflacionaria en el panorama de la poesía española; y en última instancia el difícil equilibrio que supone el compromiso, antiguamente formulado bajo el término *engagement* y hoy ya sin operatividad, el cual sería propiamente el motor de este libro, ya que se estudia *el compromiso en el canon* y en las *antologías poéticas españolas del último siglo*. Este volumen, que forma parte del Proyecto de Investigación "Canon y compromiso en las antologías poéticas españolas del siglo xx", financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad y FEDER, ha organizado congresos y seminarios, de carácter internacional, y va a arrojar más publicaciones en breve, puesto que su complejidad y extensión historiográfica ofrece múltiples interpretaciones y calas, de la mano de diferentes expertos, siempre atentos al magma de la poesía española contemporánea.

El canon, como el futuro, siempre está moviéndose, y dependiendo de nuestra lectura lo adaptaremos al relato que más nos convenga, en estos tiempos en que está tan de moda asociar cualquier visión ideológica al relato que la cuenta. No está de más atenernos a los planteamientos de base de este estudio para ceñirnos a lo que de verdad marca su origen y su inquietud, el compromiso visto "después del compromiso", parafraseando el título del libro de Araceli Iruveda de hace pocos años, donde se anticipaba una reformulación de una realidad que ha dejado de ser lo que era, el conflicto del hombre y la sociedad que se ha saldado a favor de las grandes multinacionales, de la disolución del yo en la masa, de su anonimidad, y de los datos y las cifras que predijera Federico García Lorca en su archifamoso poema "La aurora": "Los primeros que salen comprenden con sus huesos/ que no habrá paraíso ni amores deshojados;/ saben que van al cieno de números y leyes". Vivimos tiempos, más que de compromiso, de descompromiso. Así que en ese amanecer confuso, grisáceo y pesimista se ha convertido el mundo que respiramos. En cualquier caso, el mapa literario de una época se va configurando poco a poco pero realmente ninguna época se acabaría nunca de conformar desde la visión teórica más radical y la mayoría de las veces, no sin razón, por la aventura de la empresa, esos pequeños cambios que se van introduciendo suelen responder a años o décadas de investigación filológica. El canon se va conformando también según los más variados intere-

ses paraliterarios, y la malla que los va filtrando cambia de espesor según quien la maneje. Solemos hablar de canon, historia literaria y mapa literario cuando damos por cerrada una época y cuando parece, al menos a primera vista, que una época tiene su principio y su fin más o menos delimitados. De esta manera, al referirnos al siglo xx español poseemos una idea sobre sus límites, su inicio y su final, dependiendo del lugar que analicemos, si el campo o la ciudad, los movimientos del 98, el Modernismo, los estilos del Veintisiete, la Guerra Civil, la posguerra, los años cincuenta-sesenta, con el desarrollismo, los novísimos, la normalización democrática y poética, etc.; y si aplicamos estos marbetes a la literatura, por ejemplo el romanticismo, podemos movernos con más o menos tranquilidad, o según la audacia, por un territorio que –una vez más, en teoría– se encuentra ya trazado.

Cuando una época se ha delimitado, marcado y convenientemente estudiado, con un canon establecido y una serie de elementos y características que la definen, no suele quedar demasiado espacio en los manuales de literatura para nuevas incorporaciones excepto para aquellas investigaciones puntillas que, por su propia definición, no van a alterar el aspecto general ya diseñado y que, además, solo van a ir destinadas a un grupo muy selecto de especialistas, revistas que lee muy poca gente y volúmenes que se citan repetidamente uno detrás de otro en repertorios bibliográficos casi cubiertos de polvo. De igual manera, el compromiso y sus formulaciones también están ampliamente trazados, pero no así en el estudio sistemático de las antologías de poesía del siglo xx. En general, las publicaciones apenas repercuten en el público, en los estudiantes o en los manuales de historia de la literatura. No existen, por tanto, grandes cambios o descubrimientos, aunque bien es cierto que el canon responde a los gustos hegemónicos de cualquier época (cf. p. 10), y como tal va evolucionando, la mayoría de las veces como un proceso dialéctico, elaborando síntesis en función de las tesis y antítesis precedentes. ¿Cambia la sociedad por su literatura, o más bien cambia la literatura por la sociedad? De darse, esos cambios copernicanos requerirían empujes titánicos que los potenciaran, puesto que una historia de la literatura “ya hecha” –léase por ejemplo el romanticismo español– necesitaría, para ser modificada sustancialmente, de fuerzas teórico-ideológicas muy poderosas que, a día de hoy, no podrían darse. Y más aún: ¿es necesario algún tipo de cambio en la *epistémé* de los estudios literarios? Establecer unos estudios literarios éticamente responsables con un tiempo determinado, bastaría como respuesta, siempre que hablemos de un tiempo hecho y de una concepción historiográfica para una época concluida, lo cual ayuda a establecer taxonomías. No es posible salirse de ninguna época, siempre somos deudores de nuestro pensamiento. La noción desarrollada durante la segunda mitad del siglo xx del *solitaire solidaire*, que retomó Albert Camus (desde Victor Hugo a Adam Zagajewski) en *El hombre rebelde*, participa de esa visión por la que el hombre, a partir del desarraigo humano que irremediablemente ha debido asumir, niega la condición humana como una esencia natural e inmanente, y tiene que resurgir, desde ese conflicto interno y solitario, a la solidaridad de lo colectivo, aunque a través de una individualidad rebelde que dice “no”. La *Polémica sobre marxismo*



y *humanismo* de mediados de los setenta bien podría resumir algunas problemáticas rabiosamente actuales de este siglo XXI.

Así que, cuando hablamos de canon reciente, todo parece que comienza a desfigurarse. Todo comienza a tambalearse, y nos cuesta trabajo elaborar la más mínima teoría, por peregrina que sea. Y mucho más difícil si pretendemos realizar un auténtico y riguroso acercamiento, una disección científica, con lo que eso significa en los estudios literarios. La proyección, ciertamente, de la literatura que vivimos, apenas puede observarse más allá de las rutilantes listas de ventas y de la simpatía de unos escritores, o la antipatía de otros. Es la consabida frase de que “nos falta perspectiva histórica” que, no sin razón, aparece una y otra vez a la hora de mirarnos a nosotros mismos. Por eso el volumen que nos ocupa es paradigmático en este sentido. Miguel Ángel García, profesor Titular de la Universidad de Granada y reconocido estudioso y especialista de la poesía española del siglo XX, sobre todo del Veintisiete –con innumerables volúmenes que aquí podríamos citar, ya que el lector avisado bien conocerá–, sin olvidar su contundente “*Sin que la muerte al ojo estorbo sea*”. Nueva lectura crítica de Francisco de Aldana, de 2010, ha editado con esmero *El compromiso en el canon. Antologías poéticas españolas del último siglo*, un volumen como decimos necesario en el panorama de estudios historiográficos, que viene a ser la piedra de toque de una mirada que cada día se está haciendo más imperiosa, pues la realidad que vivimos, la que nos ha tocado vivir, es cada día menos comprometida. Además, “como señaló en su momento [...] Pozuelo Yvancos, la formación del canon ha estado ligada desde muy antiguo a la pedagogía, a la cuestión de qué enseñar, qué autores y qué literatura o poesía, qué tipo de discurso literario o poético enseñar, comprometido o no comprometido, añadiríamos nosotros, puramente estético o en diálogo con la sociedad, la historia y la ideología que lo produce” (p. 12).

Aparte del lúcido y sintético prólogo, que bien podría considerarse, con esas pocas pinceladas, por sí mismo una declaración de intenciones –una puesta al día de lo que significa una antología en el marco del compromiso–, los siete estudios que componen este volumen son: “Historiografía, canon, compromiso: Los poetas del 27 en las antologías (1932-1965)”, del propio Miguel Ángel García; “Compromiso para una guerra y bajo una dictadura: antologías y canon”, de Encarna Alonso Valero; “Algunas notas sobre el compromiso en las antologías del grupo poético de los años 50 (1960-1968)”, de Ginés Torres Salinas; “Los novísimos y su examen de conciencia: bajo el compromiso de la ruptura”, de Sergio Arlandis; “*Au-dessus de la mêlée?* Compromiso, canon y antologías poéticas en la escena del posfranquismo”, de Araceli Iravedra; “Tomando la palabra: El género como compromiso en antologías femeninas españolas recientes”, de María Paz Moreno; y “El realismo... ¿solo o con leche? Los ‘otros’ realistas en las antologías recientes”, de Luis Bagué Quílez. “Este libro se interroga por cómo y hasta qué punto las políticas poéticas que han puesto en juego los antólogos de la última centuria en España han dialogado con la noción de compromiso. Trata de cumplir con el propósito de estudiar no solo aquellas antologías que pudieran considerarse canónicas con respecto a una poética del compromiso, sino a la vez

aquellas otras que lo construyen como ausencia, como exclusión, o que incluso dibujan un contracanon o una contrapoética del compromiso” (p. 13). Poco más podemos argumentar para felicitar este proyecto de investigación, y para aplaudir este volumen de ensayos, recomendarlo vivamente, pues seguro que removerá no pocas de las estructuras –ya hechas– de ese edificio siempre en ruinas y en reconstrucción como es la historia de la literatura española contemporánea.

JUAN CARLOS ABRIL  
Universidad de Granada  
jca@ugr.es

Germán Labrador Méndez: *Culpables por la literatura. Imaginación política y contracultura en la transición española (1968-1986)*. Madrid, Akal, 2017, 672 pp.

Germán Labrador (Vigo, 1980), profesor en el Departamento de Literatura Española y Portuguesa de la Universidad de Princeton, ha inaugurado la colección Reverso, dirigida por Juan Andrade, de la editorial Akal. El sello amplía así su catálogo, con la intención de dar voz a textos críticos con debates políticos y sociales para lectores que no se limiten al ámbito académico. Llega en un momento en el que se han publicado, precisamente, libros con ese tenor, como *CT o la Cultura de la Transición* (Debolsillo, 2012), volumen colectivo coordinado por Guillem Martínez no exento de polémica, e *Indies, hipsters y gafapastas: Crónica de una dominación cultural* (Capitan Swing, 2015), de Víctor Lenore. Se trata de obras que se inscriben en la corriente de los Estudios Culturales y nos hablan de las personas como sujetos históricos, de la sociedad y de los contextos.

*Culpables por la literatura. Imaginación política y contracultura en la transición española (1968-1986)* es un título sin duda atractivo, que adelanta la postura sobre la cual van a pivotar las tesis, muchas de las cuales el autor ya adelantó en su primer libro *Letras arrebatadas. Poesía y química en la transición española* (Madrid, Devenir, 2009). Es conocida la vinculación política pública de Labrador con el partido Podemos, que ha defendido un discurso muy crítico con la Transición y con lo que según sus miembros constituye el "régimen del 78". El libro se inscribe en esa postura ideológica, ligada a los sentimientos de desencanto por la pérdida de una oportunidad histórica para que el rumbo político de España hubiera sido otro.

Hay una abundante argumentación y una prolijidad en los ejemplos que permiten al lector participar en un debate cuya complejidad es observada. Comienza, desde la cubierta, adelantando lo que se va a desarrollar a lo largo de casi setecientas páginas. En la fotografía "2 de Mayo", de Félix Llorio, unos jóvenes desnudos se suben al monumento de Daoiz y Velarde, situado en el barrio de Malasaña (Madrid). Por cierto, Labrador cuenta que aquel día una chica se cayó y se rompió el brazo. Quizá se trate de una simbólica premonición. Una de las imágenes finales es la de Juan Luis Recio, en la que el cantante mira al suelo compungido, probablemente pensando "no ha podido ser" (y tal vez preguntándose si ha merecido la pena), acompañada de unas letras que ponen punto y final a un proyecto inconcluso.

Desde las primeras páginas se examina el valor de la juventud como sujeto histórico y, en un plano general, las personas como protagonistas de la Historia, dando especial relevancia a movimientos democratizadores y populares

que surgieron al calor de la nueva etapa histórica que se abría. Labrador analiza la frase “el referéndum para la permanencia en la OTAN se aceptó como el coste por la plena incorporación a la Comunidad Europea” (p. 11), sobre la que el autor llama la atención: “este se transforma en una máxima universal una opinión interesada sobre un evento” (p. 11). Podía haber escogido cualquier frase con ese valor de *se*, pero Labrador nos recuerda lo que sucedió con el ingreso de España en la Organización del Tratado del Atlántico Norte. La campaña a favor del No de Felipe González digamos que fue un símbolo político del desencanto, de ruptura entre expectativas y realidad. Un cambio de ruta desde una forma de democracia a otra, que es la línea argumental que hilvana las páginas de *Culpables por la literatura*.

El atractivo principal del libro, bajo mi modo de ver, es que traza una Historia de la cultura española a través de los jóvenes escritores y cantantes, en fin, personalidades relevantes de la cultura que durante un tiempo fueron emblema desde una posición excéntrica a los modelos emanados desde las instituciones de poder. Sus historias particulares son un ejemplo de la validez, en ocasiones, de la universalmente conocida frase de Kate Miller en *Política sexual* (1970) “lo personal es político”. Están Leopoldo María Panero y Juan Luis Panero, los hijos de Leopoldo Panero que, junto con su otro hermano Michi y su madre Felicidad Blanc, simbolizaron el desencanto, en el documental homónimo de Jaime Chávarri que en 1976 supuso todo un acontecimiento cultural. Hay un epígrafe titulado significativamente “Galería de fantasmas”. Labrador hace un esfuerzo por volver a poner sobre la mesa nombres hoy olvidados, como los de Eduardo Haro Ibars y Valentín Zapatero de la Cuesta, primeras víctimas de la seducción por esa arma letal llamada heroína, y que en los 70 estaba comenzando a extenderse. Incluso se llega a sugerir que la heroína pudo ser un arma química. Hay un libro sobre ello, de Juan Carlos Usó (*¿Nos matan con heroína? Sobre la intoxicación farmacológica como arma de Estado*, Libros Crudos, 2015). Por su parte, Labrador se limita a afirmar que “sin esa cultura de la impunidad y de la violencia [...] no puede comprenderse la simpatía con la que ha circulado la idea de la heroína como arma farmacológica del nuevo régimen” (p. 546). Al hilo del auge de la heroína, Labrador explica las connotaciones por las que pasa el término *yonqui*, y la importancia que tuvo en la opinión pública la campaña de sensibilización que llevó a cabo el gobierno. Pero, si hablamos de conceptos, probablemente el más interesante sea el de *generación bífida*, que Labrador acuña y del que se vale para explicar los rasgos que caracterizan a los jóvenes que protagonizan las páginas del libro, y que conforman lo que se ha denominado *contracultura*: “la contracultura no era el trabajo marginal de unos pocos jóvenes, sino un entero mundo alternativo, un complejo espacio editorial, una ciudad democrática alternativa con más capacidad de nombrar su tiempo que la cultura oficial, a pesar –o gracias a– los pocos medios de los que disponía” (p. 480).

Subrayar *democrática* es importante porque se trató de un fenómeno interclasista, que agrupaba bajo el mismo techo a jóvenes de cualquier estrato sociocultural. Desde luego, la importancia de las palabras en *Culpables por la literatura* es evidente: se reflexiona desde términos como bioliteratura, biopolí-

tica, contracultura, quinquí, yonqui, imaginación revolucionaria, revolución imaginaria, La Movida (Labrador la define así: "La Movida es a la ruptura estética lo que el PSOE a la ruptura política, es decir, un simulacro", p. 577) y muchos otros. Se ha optado por el uso de "x" para el plural genérico ("de unx en unx", p. 14; "nos-otrxs", p. 17, por citar solo un par de ejemplos, ya que su empleo es sistemático), empleo que sorprende teniendo en cuenta la procedencia académica no ya del libro sino del sello editorial.

En ese conglomerado cultural llamado contracultura hay revistas (*Ajo-blanco* es muy significativa, comenzando desde la tipografía de Coca-Cola en contraste con su nombre castizo), editoriales (es muy interesante el epígrafe "La epidemia del primer libro", pp. 350-355) y música. Respecto a este último ámbito artístico, Labrador destaca una cita de Herminio Molero, letrista español, que invita al debate: "Donde tenía que haber sido *Ejecutivos Agresivos*, con esa cosa corrosiva y dadaísta que tenían, ya era *Gabinete Galigari*, que están muy bien, pero bueno... donde tenía que haber sido *Zombies*, aparecen *Hombres G*".<sup>1</sup>

Otra perspectiva puede ser leer la heterogeneidad cultural como la coexistencia de gustos heterogéneos, no de contrarios, y añadiría que el paso de una cultura *underground* no puede corresponderse únicamente con la normalización industrializada y amparada por los gobiernos del PSOE, sino por las fuerzas del campo literario –Labrador cita abundantemente a Pierre Bourdieu–, que fueron adaptándose y creciendo conforme a los gustos de los españoles. Otra sensación que provoca la lectura del libro es la de preguntarse cómo era exactamente lo que, según Labrador, la mayoría deseaba. Es estúpida la frase de cierre "la ciudad del deseo se ha movido y, en su lugar, hay otra" (p. 612), pero cabe cuestionarse la viabilidad de ese lugar supuestamente idílico, y de los parámetros desde los cuales estaría regido –los ideológicos los imaginamos–. Lo más valioso, en resumen y, para terminar, de la obra de Germán Labrador es el poner sobre la mesa un debate con implicaciones en la política actual, en el que se contrasten los distintos puntos de vista surgidos de las visiones sobre la Transición que se han construido, sobre todo, a partir de los productos culturales.

SOFÍA GONZÁLEZ GÓMEZ  
CCHS-CSIC  
sofia.gonzalez@cchs.csic.es

---

<sup>1</sup> Molero, H. (1991: 225). La referencia completa es: "Las minas del rey Salomón o la historia de un vacío". En J. L. Gallero, *Solo se vive una vez. Esplendor y ruina de la movida madrileña*. Madrid, Ardora, pp. 221-232.



Javier García Rodríguez: *Literatura con paradiña. Hacia una crítica de la razón crítica*. Salamanca, Delirio, 2017, 150 p.

Ya en su prólogo a *Mutantes* (2007), Julio Ortega declaraba que el cuento es el género más proclive a la transformación. De hecho, y como se comprueba en ese volumen, esta forma breve, que tiende a la hibridez, posee un carácter más experimental que la novela y podría establecerse como el motor de la mutación de esta. El modelo del ensayo, en cambio, resulta, aún hoy, algo más invariable, con ciertos casos paradójicos y famosos en su historia, como Wittgenstein, pero siempre sujeto a una estructura y a un discurso más o menos pactado. En las últimas décadas, el ensayo, o la crítica, que se acerca a propuestas ya no solo híbridas, sino también mutantes, ha superado un estadio de consenso y su fisonomía se asemeja progresivamente al objeto examinado. De ahí, por ejemplo, *Notas sobre conceptualismos* (2009), de Robert Fitterman y Vanessa Place, que adopta la materialidad de la escritura conceptual, o, en una línea diferente, pero más cercana a la de Javier García Rodríguez, los trabajos de David Foster Wallace<sup>1</sup> y de Eloy Fernández Porta, este último en el ámbito español. No es fortuito tampoco que ciertas creaciones ensayísticas se aborden desde la crónica, como *Librerías* (2013), de Jorge Carrión, finalista del premio Anagrama de ensayo, o desde la ficción y no-ficción como en *Había mucha nebrina o humo o no sé qué* (2016), de Cristina Rivera Garza.

Javier García Rodríguez, de quien debe mencionarse la novela, también miscelánea, *Barra americana*, publicada inicialmente en 2011 y reeditada por Delirio en 2013, ofrece en *Literatura con paradiña* (2017) un enfoque innovador en el tratamiento de los estudios literarios. A pesar de que la obra responde, en parte, a las pautas compositivas de los últimos movimientos de la vanguardia contemporánea, tales como la llamada literatura del post, la ficción mutante o los nuevos conceptualismos, el autor se acoge a dichos patrones desde un fundamento crítico, que no discrepante en su totalidad ni apocalíptico, y desacralizado, aunque no por ello ofensivo. Y es que, como se propone, el ejercicio de asumir estas fórmulas de escritura para el debate, por un lado, pone en evidencia las contradicciones que conlleva el posicionamiento en cualquiera de las direcciones y, por otro, proporciona un modelo de análisis intraliterario y nunca foráneo al campo de la teoría, aunque sea parodiándola.

Como experto conocedor del posmodernismo norteamericano, de la narrativa española actual, y de la correspondiente a otros puntos del planeta, como

---

<sup>1</sup> Se perciben ciertas similitudes entre ambos modos de acercarse al ensayo en textos como "David Lynch conserva la cabeza", en *Algo supuestamente divertido que nunca volveré a hacer* (1997).

Edmundo Paz Soldán y Martín Amis, o de las corrientes de la crítica y de la teoría literarias del último siglo, García Rodríguez recurre a una multitud de fragmentos y ejemplos –repartidos en cinco apartados autónomos, aunque conectados– que nutren o precipitan estas perspectivas, dejando en manos del lector la tarea de diferenciarlas. En este sentido, la obra exige una lectura detenida, siempre desde el texto, y el conocimiento previo de los asuntos planteados, capaz de reconocer las trampas discursivas tan ágiles del autor. Evidentemente, esto se aprecia desde el título del libro, cuya ambigüedad da pie a juegos del lenguaje y que va a ser la clave para acercarse a la obra. Así entendido, la paradiña, el engaño ilícito y característico del mundo del fútbol, será el aparato que fundamente la exégesis de estos ensayos incatalogables. Sin embargo, y teniendo en cuenta esta indeterminación, resulta necesaria la línea planteada por la “comparadiña” que apela no solo a la cuestión fundamental de los textos, como es la literatura comparada, sino también a la jácara, además del ritmo y de los tonos burlescos muy cercanos a la prosa de Foster Wallace. Como arguye García Rodríguez:

... que a Lyotard siempre se le ven los leotardos, que detrás de las palabras de Habermas tiene que haber más, que Schleiermacher parece el nombre de la selección alemana de fútbol, que la teoría de los polisistemas suena a teoría de los polichinelas cantada por Sarita Montiel en *La violetera* (“cata catapum, catapum pum Candela, arsa p’arriba, Polichinela/ cata catapum, catapum, catapum/ como los muñecos en el pim pam pun”...). (p. 18)

El volumen de Javier García Rodríguez tiene como objetivo abordar las nuevas tendencias de la ficción y de los estudios literarios desde un punto de vista crítico que enlaza con la creación anglosajona, dejándole clara al lector la idea de un ecosistema más amplio –tal vez global– que pondría en diálogo las inquietudes narrativas de ambos lados del Atlántico. De ahí que, para su cometido, opte por la farsa como método de distanciamiento en este retrato, cuando menos equilibrado, de las esferas con las que el propio autor se relaciona. Así, en “Mutatis Mutandis”, publicado anteriormente como libro independiente, pero con el que se abre este, baraja una posible conspiración, como si se tratase de un ardid elaborado entre escritores e ideólogos, para erradicar las corrientes más tradicionalistas –“posmodernizadas, vocalizo yo muy despacio, saboreando las sílabas y paladeando la pronunciación, como nos habían enseñado a hacer los maestros Antonio Quilis y Tomás Navarro Tomás en sus manuales” (p. 19)– y los privilegios de una élite intelectual pretérita. Si bien el carácter humorístico del texto y el amparo en la ficción como recurso narrativo componen una sátira hacia la llamada literatura mutante, todo forma parte del enredo. El hallazgo ficticio de unos documentos –numerados comentarios al hilo de una exhaustiva investigación acerca del modelo literario, una novela fragmentada de corte autobiográfico, un ingente corpus de citas y diversas reseñas falsas o verídicas–, pertenecientes a un difunto hermeneuta y detractor de la posmodernidad, da forma a esta estructura híbrida, entre el relato y el ensayo.

Consciente de que la crítica exógena hacia un sistema termina siendo integrada y asumida por ese sistema, como también sucede en esta ficción



–“¿estoy ya abducido por el poder mutante?” (p. 24), se pregunta el protagonista–, García Rodríguez logra sabotear ambas posiciones en principio excluyentes. Las inquisiciones del narrador son llevadas a la parodia a través del desconcierto que le causan estas lecturas y, sobre todo, por la falta de juicio individual y de rigor, que deriva de unos estudios críticos anclados en la autoridad, la cultura institucionalizada y los modelos canónicos, como se hace palpable en una de las notas al pie: “Te he pillado, Mora, te he pillado. Tú has escrito eso de ‘La ciudad escrita’ (en *Subterráneos*) para volvernos locos. [...] Yo me fui un fin de semana a Oviedo para confirmar que las calles que citas no están situadas en el plano, como tú afirmas [N. del a.]” (p. 54). A su vez, las tesis en las que se basan sus discrepancias hacen hincapié en el fenómeno mediático de esta narrativa, pero también teorizan acerca de sus intereses poéticos: las redes complejas, la conciliación entre alta y baja cultura o la convergencia tecnológica. No obstante, la pericia del texto reside en esa plasmación reflexiva, a la vez que ficcional, de los excesos de la cultura del post, de modo que resulta especialmente relevante la atmósfera de saturación y de paranoia llevada al extremo en multitud de pasajes del ensayo; he aquí una muestra:

Pangea no es pangea. Es pan (para la Nocilla) y gea (que aún no sé lo que es, pero que no tardaré en descubrir). Es pangea para hoy y hambre para mañana. (Aunque a lo mejor sucede como con los versos más oscuros de los maestros Góngora y Quevedo; no significan nada, son solo juegos de palabras, jitanjáforas, creatividad al azahar, como dicen los expertos. Ja, de ninguna manera. Códigos ocultos, estoy seguro). Pangea es “pange a”, “canta a”. Santo Tomás, otro infiltrado que ha conseguido envenenar la mente de millones de seres humanos mutantes. (p. 47)

La farsa de “Mutatis Mutandis” entronca con la de “Narratología para *dummies*”, puesto que adopta, de nuevo, la retórica del discurso foráneo. Evidentemente, y aunque simule el esquema de estas guías de lo sencillo, esto es, de fórmulas didácticas e instrucciones acompañadas de consejos y de los ejemplos oportunos, el supuesto manual de García Rodríguez dista de la pedagogía ubi-que impulsada por la mercantilización del conocimiento. Así, frente a una prosa bastante elemental y accesible, el autor elabora un glosario de términos y técnicas narratológicas, modulado mediante citas –con David Foster Wallace como mentor– o ejemplos narrativos –algunos ya aparecidos con anterioridad en otras obras– que se convierten en argumentos complejos, asociaciones inesperadas o trueques de sentido: “Entro en la consulta del doctor Morcutt (‘Morcutt’, clamó Gerard. ‘Vas a ir a un dentista que se llama Morcutt?’) [De la necesidad de notas a pie de página en la ficción (otra vez Lorrie y Sedaris)]” (p. 108).

En un lado más radical de apropiación se sitúa “Lyrica®. Patología y tratamiento”, articulado de modo semejante al último fragmento de “Narratología para *dummies*”. Tal como sugirió Kenneth Goldsmith en su controvertido ensayo *Escritura no-creativa* (2011), el origen de una obra apropiada es tan simple como verter un contenido previo en un nuevo contexto; por ello, su deuda ética y estética residiría en la iniciativa de la transcripción o en los motivos para seleccionar

dicho texto. Sin embargo, el ejercicio que García Rodríguez sugiere con "Lyrica®" se apoya, además, en una intervención sin materializar, pero sí implícita, por el juego de significantes entre el género y el medicamento, y explícita, por las instrucciones que acompañan el ensayo: "Se le propone al lector, pues, que, en un ejercicio de analogía y de interpretación 'oblicua' y, por qué no, lúdica, lea *Lírica* allí donde ponga *Lyrica*..." (p. 81). Que el prospecto de un fármaco sirva para establecer un tratado sobre el género pone en evidencia no solo las estrategias creativas en auge, sino, sobre todo, la solidez de los discursos teóricos que las sostienen. De ahí la trampa, ya que, si únicamente está transcribiendo la información sobre el producto, dependerá de cada recepción el nivel de parodia alcanzado, como puede percibirse en ese fragmento: "No se recomienda dar lactancia materna mientras esté tomando LYRICA ya que se desconoce si LYRICA se puede hallar en la leche materna" (p. 85).

El estudio de la literatura comparada desde una orientación tanto analítica como crítica no es exclusiva de los dos apartados finales pues, como se ha comprobado, vertebra la estructura del libro. De hecho, es la analogía, entre textos de diversa procedencia, la encargada de apoyar esta "crítica de la razón ficcional", la "crítica de la razón crítica" e, incluso, una posible crítica de la razón poética, dominante en "Cultura del post y creatividad Thermomix™". Asimismo, buena parte de *Literatura con paradiña* está construida desde el manejo de teorías y lecturas que se contrastan, refutan o parodian. Sin embargo, conviene señalar, en lo que respecta a estos dos capítulos, su preferencia por un tono más agríndice, con escasos momentos humorísticos, que revela una mirada menos cómplice, aunque igualmente mordaz, de las direcciones hacia las que se encamina la literatura, su estudio y producción, y del lugar que las inquietudes del autor y teórico ocupan en esta nueva esfera artística y cultural.

En "Cultura del post y creatividad Thermomix™", García Rodríguez presenta un panorama desconcertante para la creación literaria y su recepción. A raíz del surgimiento de los Estudios Culturales y de sus muchas fórmulas para identificar, describir y catalogar una obra, la literatura se ha visto sometida a un ejercicio interpretativo donde lo esencial ya no es el texto. La tendencia a una hermenéutica eficiente, acorde a una época de multiplicidades, y a la maximización del capital tanto humano como simbólico no solo ha disparado las perspectivas para abordar la literatura, sino que también la propia obra ha dejado de ser un asunto de prioridad o de cuidado, en beneficio del entramado que la rodea. En esta línea, se sitúa también el capítulo "Contra Aristóteles vivíamos mejor", cuyo título remite a las ventajas de la censura aristotélica. García Rodríguez marca como punto de inflexión el momento en el que las teorías de Escuela de Chicago entran en quiebra, beneficiando a un profesorado de literatura no exclusivamente humanístico, en los campus norteamericanos—"Estudios Culturales por hiperinflación de la crítica práctica" (p. 128)–. El autor denuncia, así, los espacios de creación donde se negocian personalidades y voces poéticas manidas de acuerdo con una cultura de lo público y visible, pero, en definitiva, precedero. En sus palabras:

El presente es un caos que genera un universos (un *pluriverso* mejor dicho): festivales de poesía, colectivos permanentemente conectados y con vínculos constantes, experiencias multimedia, perfopoesía y sus variantes, ediciones independientes, blogs de críticos y de crítica (blogs de poetas, blogs de impostores), publicaciones variadas donde todo es poesía menos la poesía, donde se persiguen los centros de la calle, donde habitan los deshabitados, donde se reivindica la ceguera y el compromiso, donde se maldice la poesía [...], donde lo poético se hace manifiesto de lo post, donde el poema se envenena. (p. 120)

*Literatura con paradiña* –“el engaño supremo dentro de la pena máxima” (p. 12)– pretende ofrecer un paisaje acerca de los modos de enfrentarse a la obra literaria. No es casual, por tanto, una reacción introspectiva tras su lectura que, si bien será canalizada desde la risa, vendrá a confirmar la incertidumbre a la que inevitablemente se ha enfrentado siempre la teoría literaria. Quizá llegar a hasta ella puede no ser del todo agradable, pero de lo que estamos seguros es de que la obra de García Rodríguez, al menos, proporcionará el arma del humor.

VEGA SÁNCHEZ-APARICIO  
Universidad de Salamanca  
vegawinslet@hotmail.com



David Roas (dir.) (2017): *Historia de lo fantástico en la cultura española contemporánea (1900-2015)*. Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Veruert, 2017, 386 pp.

Esta colección de catorce ensayos, el quinto volumen publicado por el Grupo de Estudios de lo Fantástico dirigido por David Roas, responde a la necesidad de un estudio panorámico del género fantástico en España. Además de una perspectiva histórica, propone examinar “la dimensión comparada e interartística” del género (p. 9). Cada capítulo se dedica a una manifestación particular de lo fantástico durante un periodo concreto de tiempo, y los ensayos se presentan cronológicamente y no según la manifestación (narrativa, cine, etc.). Hay seis capítulos dedicados a la narrativa, tres al cine, dos al teatro y a la televisión, y uno a la narración gráfica. Para el propósito de esta reseña me parece más coherente, sin embargo, no seguir el orden de los capítulos, sino presentarlos de acuerdo con la manifestación, puesto que permite también mantener un orden cronológico. Es imposible hacerles justicia a todos, así que voy a señalar algunos aspectos, a modo de aperitivo intelectual y sin más criterio que mis propios intereses, sin ánimo de menoscabar los capítulos que reciben menos atención.

En su dimensión diacrónica, el libro brinda una excelente historia del desarrollo de lo fantástico en sus variopintas manifestaciones, trazando las vertientes principales mediante la aplicación de unas normas taxonómicas consistentes y rigurosas. Estas parten de la ya archiconocida definición de Roas, según la cual lo fantástico es una categoría estética caracterizada por “un conflicto entre lo imposible y (nuestra idea de) lo real”, una “transgresión del paradigma de la realidad vigente” que crea un “efecto de inquietud” (p. 10). Además de detenerse a analizar obras ya conocidas, saca a luz muchas que han sido poco estudiadas (cuando no ignotas), abriendo vías para futuras investigaciones. Constituye casi una enciclopedia de autores y obras relacionados con lo fantástico en España. Aunque no ofreciera más, solo por esto ya merecería la pena una lectura detenida.

La colección comienza con el ensayo de Ana Casas, “El cuento modernista”, que señala la influencia de Edgar Allan Poe en tres aspectos: “la intensificación de la cotidianidad, la presencia de lo macabro y el recurso al cientifismo” (17). También nota la huella del psicoanálisis alrededor del cambio del siglo, en una “fusión de lo sobrenatural y lo inconsciente” (p. 20). La parte más interesante de este capítulo, a mi modo de ver, es la sección titulada “El lenguaje de lo fantástico y la mímesis” en la que, a partir de un análisis de “La boda de los espectros” de Salvador Rueda, Casas identifica algunas de las principales características de la narrativa fantástica de la época, tales como el empleo de narradores no

fidedignos, la alteración de la perspectiva narrativa, la caracterización indirecta, la animación del espacio, y el simbolismo.

El capítulo de Alfons Gregori, "Narrativa 1930-1950", marca las tendencias del género durante un periodo en el que era una literatura popular, ignorada por la academia; por ejemplo, lo sobrenatural, lo maravilloso, una vertiente cristiana, el impacto de los vanguardismos y el papel influyente de las traducciones de obras extranjeras, y el humorismo. Destaca a Wenceslao Fernández Flórez y Álvaro Cunquero entre las voces más notables de aquellos años. Sobre el género en la posguerra, afirma que hubo "un diálogo entre las obras fantásticas y las circunstancias sociales de la posguerra... son el prisma que permite ampliar aspectos encauzados limitadamente en los textos realistas" (p. 45). La aportación más importante, sin embargo, es su análisis y valoración de la obra de autores exiliados, un tema que ha recibido poca atención hasta el momento. Después de la guerra, cobran un perfil más alto lo extraño, lo maravilloso, y el realismo mágico, y Gregori menciona en particular el papel de Rafael Dieste, Max Aub, y Eugenio Granell, entre otros.

Se reunirá su paisano Gonzalo Torrente Ballester con los dos gallegos arriba mencionados como voz señalada dentro de la tendencia maravillosa-folclórica en el próximo ensayo, "Narrativa 1950-1960", por Ana Casas, David Roas, y Alfons Gregori. Estos investigadores también notan la presencia de una vertiente absurdo-fantástica que denota una clara influencia kafkiana, ofreciendo a Carlos Edmundo de Ory como ejemplo. Un análisis relativamente largo de la obra de Ana María Matute y Medardo Fraile concluye que la combinación de fantasía y realidad desemboca en el ámbito de lo alegórico, que no genera un efecto fantástico, transgresor, sino que deriva hacia el puro ámbito de lo imaginativo. De nuevo, comparan la obra de autores en el exilio (esta vez con la adición notable de Ramón J. Sender) con la autóctona, afirmando que, libre del ambiente literario sofocante donde dominaba el realismo, "gozaron de mayor libertad a la hora de introducir elementos no realistas en sus ficciones" (p. 69).

El capítulo "Narrativa 1960-1980" de Miguel Carrera Garrido describe el "floreCIMIENTO" de lo fantástico –aunque de una calidad bien heterogénea– durante el franquismo tardío, en todos los medios, lo cual allana el camino para la "normalización" (ya señalada por Roas y Casas en 2008) del género a partir de 1980. Según Carrera Garrido, este auge se debe al desgaste del realismo y el afán de experimentación que se nota en la literatura española en general, la publicación de muchas antologías (sobresalen los esfuerzos de Rafael Llopis, y las ediciones de la editorial Bruguera), la literatura popular y barata que se vendía en los quioscos, la popularización de géneros afines como la ciencia ficción (e.g., *Nueva Dimensión*) y el terror (Jesús Franco, Paul Naschy, y Amando de Ossorio). Por encima de todo, contribuyó el éxito experimentado por la serie televisiva de Narciso Ibáñez Serrador, *Historias para no dormir* (1966-1968, 1982).

En "El microrrelato", Raquel Velázquez Velázquez califica de "boom" la proliferación y creciente popularidad de las que ha disfrutado esta forma narrativa en las últimas tres décadas, periodo que coincide con el capítulo "Narrativa 1980-2015", de David Roas, Natalia Álvarez y Patricia García, que se tratará abajo.

El capítulo de Velázquez consiste en cuatro partes: en la primera, delinea los factores sociológicos responsables del fenómeno, y el papel que han desempeñado los principales actores: autores, editores, y lectores. Destaca el uso de dispositivos electrónicos y la “cultura del hipertexto”, acostumbrada a la brevedad narrativa de medios como Twitter y los *blogs*, entre los factores principales. Según Velázquez, el gusto por lo micro ha coincidido con el afán de muchos escritores de experimentar con las posibilidades que ofrece el microrrelato, y con la colaboración de editoriales como Páginas de Espuma, Menoscuarto, Ediciones Traspies, Cuadernos del Vigía, y Thule Ediciones. En la segunda parte, da un recorrido histórico por los títulos y autores más destacados, casi todos practicantes del cuento fantástico en su extensión tradicional también: Luis Mateo Díez, Fernando Iwasaki, Juan José Millás, José María Merino, Julia Otxoa, Juan Pedro Aparicio, Ángel Olgoso, Miguel Ángel Zapata, y David Roas. En la tercera, señala los temas y motivos principales, y en la cuarta los elementos estructurales y formales más característicos del microgénero fantástico. La investigadora observa que “A medida que nuestro conocimiento de lo real va ampliándose, va al mismo tiempo, paradójicamente, menguando, y esto es lo que determina [...] la evolución de temas y motivos” (p. 232). Por lo tanto, si, por un lado, los temas siguen siendo los clásicos, se ven renovados por una “desautomatización” que rompe con las expectativas del lector, como el uso de recursos metaficcionales, por citar un ejemplo de los muchos que ofrece la investigadora.

En “Narrativa 1980-2015”, David Roas, Natalia Álvarez y Patricia García afirman que, debido a la publicación en tan solo cinco años de la primera novela de Pilar Pedraza, las primeras dos antologías de Cristina Fernández Cubas, además de libros de autores ya establecidos como José María Merino, Alfonso Sastre, y José Ferrer-Bermejo, comienza la normalización del género fantástico en España. Analizan las causas del fenómeno, y las características formales (sobre todo la hibridación) y temáticas (la crisis de la identidad) del periodo examinado. Destacan también la discusión de la relación entre la posmodernidad y lo fantástico, y la importancia simbólica que cobra la representación de los espacios durante esta época.

Es el cine la manifestación de lo fantástico que más atención ha recibido por parte de la academia en los últimos años, y los tres capítulos incluidos en esta colección construyen una valiosa contribución sobre esta sólida base de investigación. El primero, “Cine 1900-1965”, de Pau Roig, aporta un excelente análisis del papel desempeñado en esa época por las coproducciones, la creación del Ministerio de Información y Turismo en 1951, y las Nuevas Normas para el Desarrollo Cinematográfico de 1964. Rastrea los dispersos y multiformes elementos fantásticos que constituían “Sombras . . . de algo que [todavía] no existe” (p. 122).

Dichos elementos prefiguraban el auge de lo fantástico en el cine español –sobre todo en la vertiente del terror– que detalla Iván Gómez en el capítulo “Cine 1965-1990”. Gómez describe cómo la ampliación del sistema de financiación, el éxito de los géneros no miméticos en el extranjero, y la creación de festivales de cine se ven aprovechados por la ya consagrada generación que incluía figuras como Franco, de Ossorio, y Naschy. Examina juiciosamente lo que

los filmes generalmente considerados "fantásticos" tienen, o no, de fantásticos. Lo más interesante, a mi parecer, es su análisis de si estas películas ofrecían o no una contranarración de algún modo transgresora y contestataria a la ideología predominante. Demuestra que muchas de ellas "cargan contra lo peor y lo más degradado de una España atrasada, caciquil, y antidemocrática, en donde la violencia y la represión campan a sus anchas" (p. 159).

En "Cine 1990-2015", Rubén Sánchez Trigo examina los "factores culturales, industriales, y sociológicos" que contribuyeran al "relevo generacional" (p. 265), así como la participación de espectadores y críticos en esta evolución; y la relación simbiótica del género con los videojuegos, el cómic, y el cine *mainstream*. Expone cómo una nueva política del cine y la creación de centros de formación crearon un "caldo de cultivo de personalidades" como Álex de la Iglesia, Jaime Balagueró, Paco Plaza, y otros; y cómo la Ley Miró (1983) favoreció la adopción de modelos estadounidenses. Propone que el cine español durante esta época muestra "tres caras": "hibridación irónica", "nueva sinceridad", y una que seguía los patrones establecidos por la generación anterior, como la llamada "comedia fantoterrorífica" o las películas de "raíz literaria" (pp. 270-271).

En su "Televisión 1960-1990", Ada Cruz Tienda sigue el patrón establecido: ofrece una historia del género (y de sus parientes como la ciencia ficción y el terror) en el medio televisivo, explicando la relación entre el contexto cultural, socioeconómico, e industrial y estas formas. En este caso, la "industria" consistía en la cadena Televisión Española (TVE), empresa estatal y la primera y única cadena de cobertura nacional de 24 horas hasta la década de los 90. Por el lado creativo, la historia comienza con la contratación del director Narciso Ibáñez Serrador, cuya serie *Historias para no dormir* (1966-1968; 1982) tuvo un éxito que le permitió desarrollar más, bien documentadas por Cruz Tienda. La investigadora traza la trayectoria desde el auge en los 60, empezando por adaptaciones de obras clásicas o programas extranjeros, pasando luego a desarrollar argumentos originales, hasta su declive durante la Transición, con poca oferta (y demanda) hasta los años 90.

Paul Patrick Quinn divide su capítulo, "Televisión 1990-2015", en dos partes: en la primera, delinea los factores que contribuyeron a la "proliferación y consolidación de la teleficción española" (p. 289); entre ellos, destaca la creación de tres cadenas nuevas de cobertura nacional. Quinn afirma que, en la segunda mitad de los 90, se presenció un *boom* de la presencia del género en este medio, entre cuyos rasgos principales se encontrarían un nuevo "costumbrismo" fantástico, una mayor complejidad argumental, una hibridación genérica, una influencia de las técnicas del cine, y "el surgimiento de un público juvenil" (p. 291). Quinn afirma que los temas reflejaban cambios sociales, como la desintegración de la familia tradicional y las "nuevas formas convivenciales" que surgen de ella. Observa dos tendencias simultáneas, aunque aparentemente contradictorias: una "centrífuga", la imitación de modelos estadounidenses; la otra "centrípeta", la nueva aproximación costumbrista a la realidad social cotidiana (pp. 294-295). Nota que en dicho decenio siguen predominando las series de antología tipo *Historias para no dormir* (aunque documenta también la proliferación de ciclos



de películas de miedo). Además de las características que surgen en el género a finales de los 90 mencionadas arriba, el nuevo milenio vería “el rechazo de la autoparodia y del cliché”, amén de una mayor presencia del humor y la crítica social (p. 293). Cierra la primera parte de su contribución con una lista de quince series fantásticas exitosas de entre 1990 y 2015, acertando en la identificación de las más imprescindibles muestras. En la segunda parte del ensayo, Quinn identifica y analiza ejemplos de los temas y motivos principales de los dos decenios: “los cronotopos del terror, la *mise en abyme*, el juego con la temporalidad y las figuras fantásticas e históricas: fantasmas, vampiros y ‘mestizos’, ángeles y demonios y personajes transmundoiales” (p. 290).

Matteo De Beni y Mariano Martín Rodríguez abren su ensayo “Teatro 1900-1960” –como había de ser– considerando las diferencias que implica la escena teatral en las posibilidades de ofrecer lo fantástico. Además de las esperables limitaciones escénicas de una época tecnológicamente menos desarrollada, se incluye el hecho de que “la carnalidad misma del actor tiende a reafirmar su realidad natural”. ¿Es posible, pues, un teatro fantástico? Y, si lo es, ¿cómo comunicar el temblor del efecto fantástico?” (p. 100). Por ejemplo, ¿pueden figuras fantásticas como fantasmas o vampiros, encarnadas por actores, “generar una tensión de orden epistemológico”? (p. 100). Afirman que, si bien estos personajes no están “tras los límites de lo real” según la definición de Roas, “su inclusión en el fantástico es posible” en una suerte de segundo orden (término mío), ya que aluden a “una tradición crítica . . . que manda que estos personajes terroríficos se clasifiquen *a priori* en lo fantástico.” De Beni y Rodríguez proponen sagazmente un efecto curioso y algo paradójico que puede generar, por ejemplo, el fantasma encarnado, cuya “corporeidad [...] intensifica la crisis que entraña su presencia, más allá de los límites de la muerte [...] [mediante] [!]a subversión de la ley física del tiempo [...] subrayada por el hecho de que [...] se produzca en el tiempo acotado de la escena” (p. 101).

A continuación ofrecen la historia panorámica con ejemplos, de rigor en esta colección: enfatizan la importancia del simbolismo y las influencias extranjeras que ayudaron en el desarrollo del género (señalados también por Casas en la narrativa de la misma época); el papel fundamental que desempeñaron Ramón del Valle-Inclán y el gran maestro de trucos y recursos escénicos Enrique Rambal, y los esfuerzos de Pedro Salinas, Alejandro Casona, y Carlos Llopias durante los años 40 y 50. El capítulo cierra con un análisis de *El cuervo* (1957), la figura que servirá de puente al otro capítulo sobre el arte dramático: Alfonso Sastre.

Las cuestiones de índole teórica ya resueltas en el capítulo “Teatro 1960-2015”, Teresa López-Pellisa y Matteo De Beni exponen cómo, debido al aflojamiento de la censura y a la apertura cultural de los 60 surge “el teatro independiente y estudiantil [...] al margen del sistema oficial”, cuya obra destaca por su experimentalismo y contenido subversivo, citando como ejemplos Els Joglars, Los Goliardos, Los Cátaros, Tábano y Els Comediants (p. 241). Dichos factores también posibilitaron la representación de obras extranjeras y autóctonas anteriormente prohibidas por la dictadura. Señalan la contribución de Adolfo Marsillach en una renovación teatral que incluía una reanimación de lo fantástico,

manifestada en la obra de dramaturgos como Francisco Nieva y Domingo Miras. Notan cómo, a partir de la Transición, los fantasmas teatrales aparecían “como testimonios del sufrimiento y de la guerra” (p. 251), y señalan nuevos valores como José Sanchis Sinisterra, José Luis Alonso de Santos o Fermín Cabal. Estas nuevas voces incluyen algunas femeninas, como Laila Ripoll, o Itziar Pascual, que los autores ofrecen como ejemplo de la llamada Generación Bradomín (nacida entre los años 50 y 60 y receptores del galardón del mismo nombre).

En el último capítulo, “Narración gráfica 1900-2015”, José Manuel Trabado Cabado examina la manifestación de lo fantástico tal vez más de moda hoy en día. Traza la trayectoria de la narración gráfica a partir del gran Winsor McCay en 1905, pero marca el punto de partida del cómic fantástico en España en los años 70, debido en gran parte a la apuesta de la editorial Buru Lan. Como los otros capítulos, describe los cambios en el mundo editorial que hicieron posible el auge de esta nueva tendencia, así como las nuevas sensibilidades del público, y de los autores y artistas, y los cambios socioculturales. Identifica la traducción de autores extranjeros como los clásicos McCay u Oesterheld, o los contemporáneos como Kitchener, Moebius, y Battaglia, como factor importante en este *boom*. Entre las revistas más influyentes en los años 70 y 80, señala *Zona 84*, *Cairo*, y *Madriz*; además, propone que *Trazo de tiza* (1992) de Miguelanxo Prado constituye un hito en la novela gráfica fantástica, dando “Un salto de calidad” y “recalibrando formas genéricas y roturando nuevos temas”, sirviendo de “bisagra” entre el cómic y la novela gráfica (p. 333), que abriría así un nuevo mercado en la próxima década. Trabado Cabado tampoco desatiende el análisis: siguiendo la pauta establecida, desgrana cuidadosamente los distintos componentes genéricos que participan en las obras principales mencionadas.

La colección evita un defecto demasiado extendido en los estudios sobre los géneros no-miméticos en lengua española: el afán de la pureza genérica, el solo prestar atención a los ejemplares de la ciencia ficción o lo fantástico que se consideren de pura cepa. Los ensayos no desatienden los alrededores del género, como el terror, lo maravilloso, la ciencia ficción, y el realismo mágico, ni las muchas y cada vez más comunes formas híbridas. Al contrario, analizan la relación de estos géneros con lo fantástico, así como su contribución a la evolución de aquel dentro del contexto sociohistórico. Al mismo tiempo, los investigadores practican una categorización uniforme y escrupulosa, un análisis de ADN literario que a su vez informa el análisis diacrónico.

Tal vez lo más valioso, por inusitado, es el hecho de que el volumen aporta una riqueza de datos sobre las industrias mediáticas –editoriales, cinematográficas, televisivas– que soportan el género. Y, por si fuera poco, además ilumina las relaciones entre los cambiantes factores socioculturales (los cambios en el público, en el contexto histórico, en las tecnologías, etc.) y el desarrollo de lo fantástico.

Finalmente, cabe decir que no se limita al panorama autóctono: todos los autores hacen un excelente trabajo de comparación y contraste, e indican las influencias mutuas entre lo fantástico en España y otras naciones, especialmente las hispanoamericanas, los Estados Unidos, y el Reino Unido.

Este libro es un ejemplo de lo que pueden aportar las investigaciones en equipo: ofrece una combinación de amplitud y profundidad inalcanzable para un investigador en solitario, al tiempo que mantiene un enfoque y una aproximación únicos, algo que no se ve en las colecciones de ensayos, por "temáticas" que sean (sobre todo si han salido de congresos). Será un referente y un recurso imprescindible para estudiantes e investigadores durante muchos años.

DALE KNICKERBOCKER  
East Carolina University  
knickerbockerd@ecu.edu



## NOTA SOBRE LOS AUTORES

JUAN CARLOS ABRIL es doctor en Literatura Española por la Universidad de Granada, donde trabaja como profesor. Ha publicado los poemarios *Un intruso nos somete* (1997), *El laberinto azul* (2001) y *Crisis* (2007), reunidos en 2013 en la editorial El Tucán de Virginia, de México, bajo el título *Poesía (1997-2007)*. Ha editado la antología *Deshabitados* (2008), entre otras, y coordinado el volumen *Gramáticas del fragmento. Estudios sobre poesía española para el siglo XXI* (2011), entre otros. También ha traducido a Pasolini, Marinetti o Salgari. Forma parte de antologías como *10 menos 30. La ruptura interior en la "poesía de la experiencia"* (1997) o *La inteligencia y el hacha (Un panorama de la Generación poética del 2000)* (2010), ambas de Luis Antonio de Villena, o *Veinticinco poetas españoles jóvenes* (2003). Crítico literario, destaca asimismo el volumen de ensayos *Lecturas de oro. Un panorama de la poesía española* (2014). Dirige la revista *Paraíso*.

TXETXU AGUADO enseña Literatura Española Contemporánea, Literatura Comparada y Estudios de la Mujer en Dartmouth College (EE.UU.). Su libro, *La tarea política: narrativa y ética en la España posmoderna* (2004), se enfoca en el papel de la narrativa en la formulación de imaginarios políticos e identitarios en la sociedad civil española. Su último libro, *Tiempos de ausencias y vacíos: escrituras de memoria e identidad* (2011), se acerca a las relaciones entre memoria e identidad en la esfera socio-política durante la Transición española a la democracia.

MARTA ÁLVAREZ es profesora de la Universidad de Bourgogne Franche-Comté (Besançon, Francia). Doctora por la Universidad de Zürich, ha trabajado en las universidades de Basilea y San Gallen (Suiza). Sus publicaciones versan sobre novela y cine contemporáneos, con un interés particular por las nuevas formas audiovisuales y las cuestiones de género. Ha coeditado varios volúmenes, entre ellos *No se está quieto. Nuevas formas documentales en el contexto audiovisual hispánico* (2015) y *Metamedialidad. Los medios y la metaficción* (2017). Forma par-

te de los comités de selección de los festivales Pantalla Latina (St. Gallen, Suiza) y Fenêtres sur courts (Dijon, Francia).

PAOLA BELLOMI es doctora en Literaturas Extranjeras y Ciencias de la Literatura por la Universidad de Verona y en Cuestiones de Lengua, Sociolingüística y Crítica Textual Españolas por la Universidad de Salamanca. Trabaja como profesora ayudante doctora de Literatura Española en la Universidad de Verona y es investigadora principal del proyecto SIR "E.S.THE.R. Enquiry on Sephardic Theatrical Representation". Ha publicado varios ensayos sobre el teatro español actual, las revistas literarias del siglo xx y la literatura sefardí. Entre estos: *Panico! La creazione secondo Fernando Arrabal* (2013), *Periodismo cultural y compromiso político* (2011), "Che aria tira? La ricezione dell'opera e del teatro italiani nelle comunità sefardite orientali tra Otto e Novecento" (*Artifara*, 2016) y "'Pesando los muertos de ayer y de mañana'. El conflicto árabe-israelí en el teatro español actual" (*Caracol*, 2016).

JARA CALLES es doctora en Filosofía por la Universidad de Salamanca (Área de Estética y Teoría de las Artes). Especialista en literatura española contemporánea y nuevas tecnologías, ha ejercido la crítica literaria y cultural en diferentes medios y publicaciones. Su trabajo como investigadora aparece recogido en *Literatura de las nuevas tecnologías. Aproximación estética al modelo literario español de principios de siglo (2001-2011)* (2012) y en los volúmenes colectivos *Redacciones* (2011), *Letras y Bytes* (2015), *Nueva narrativa española* (2013) y *Sociedades en crisis. Europa y el concepto de Estética* (2011). Actualmente trabaja como profesora en la Universidad de Estocolmo, Suecia.

AMÉLIE FLORENCHIE es profesora titular de Lengua y Literatura españolas en la Universidad Bordeaux Montaigne y especialista en narrativa española contemporánea. En los últimos años su trabajo se ha centrado en la cultura digital y la literatura intermedial (es coeditora de *Los nuevos dispositivos enunciativos en la era digital*). Miembro del grupo de investigación CHISPA (Culturas hispánicas e hispano-americanas actuales) y de la red NEC+ (narrativaplus.org), su investigación se focaliza actualmente en el estudio del discurso erótico y pornográfico en todas las formas de ficción narrativa contemporáneas. Es autora de una tesis de habilitación sobre el tema, defendida en 2015 y de momento inédita, y de varios artículos sobre la narrativa de Juan Francisco Ferré, la historia de la literatura erótica y pornográfica en España, el fenómeno de las fanfics "lemon", etc.

SARA GONZÁLEZ Ángel es contratada FPI-MINECO en el Departamento de Literatura Española e Hispanoamericana de la Universidad de Sevilla, donde realiza su doctorado en Literatura Española. Es graduada en Filología Hispánica y magíster en Estudios Hispánicos y en Estudios Lingüísticos, Literarios y Culturales, y sus líneas de investigación se enmarcan en el campo de la recepción de la literatura y cultura áurea en la producción artística del siglo xx, así como en las relaciones entre la literatura y las demás artes, especialmente en los movimientos de van-

guardia. Ha publicado artículos y reseñas en revistas especializadas, así como diversas colaboraciones con otras publicaciones de divulgación cultural.

SOFÍA GONZÁLEZ GÓMEZ es investigadora contratada FPU-MEC en el Centro de Ciencias Humanas y Sociales (CCHS-CSIC). Graduada en Estudios Hispánicos, con prácticas externas en la Biblioteca Virtual Cervantes, y Máster en Investigación Literaria y Teatral por la Universidad de Alcalá. Ha publicado en revistas académicas, como *Revista de Literatura*, y en otras de carácter divulgativo, como *Trama&Texturas*, *Puentes de Crítica Literaria y Textual* y *Contrapunto*. Sus líneas de investigación son la industria cultural española, el periodismo cultural, la crítica literaria en prensa y la historia cultural de la edición.

M. TERESA JOHANSSON es doctora en Literatura Hispanoamericana por la Universidad de Chile y académica del Departamento de Lengua y Literatura de la Universidad Alberto Hurtado. Su área de especialización es la literatura del Cono Sur. Ha trabajado sobre memoria, testimonio y migraciones en la literatura latinoamericana. Es autora de artículos y capítulos de libros sobre esta temática publicados en distintas revistas académicas y de difusión. Desarrolló un proyecto de posdoctorado sobre narrativas de la década del sesenta en el Cono Sur y actualmente es co-investigadora en el proyecto FONDECYT "Post-narrativas de la violencia: representaciones y desplazamientos de la memoria y la ficción en la literatura peruana (2000-2015)" y en la investigación interdisciplinar "A genealogy of the devices of registration and denunciation of human rights violations under the Chilean military dictatorship 1973-2013", CONICYT- Newton Grant.

DALE KNICKERBOCKER se doctoró en Lenguas y Literaturas Hispánicas de la State University of New York en Stony Brook, Nueva York, con especialidad en Literatura Española del siglo xx. En la actualidad es catedrático de Estudios Hispánicos y Linda E. McMahon Distinguished Professor of Foreign Languages and Literatures en East Carolina University, Greenville, Carolina del Norte, EE.UU. Prepara una monografía sobre la literatura posapocalíptica en México, y una antología de ensayos sobre la ciencia ficción internacional para la University of Illinois Press. Ha publicado en las revistas más prestigiosas de su campo: *Revista Hispánica Moderna*, *Anales de Literatura Española Contemporánea*, *Letras Peninsulares* y *Foundation*, entre otras. Es Associate Editor de la *Journal of the Fantastic in the Arts* y *Alambique*, forma parte del consejo de redacción de las revistas *Extrapolation* y *Brumal*, y del comité científico de *Abusões*.

CLAIRE LAGUIAN es doctoranda en la Université Paris-Est Marne-la-Vallée (Francia), donde es profesora *agrégée* y enseña, entre otras materias, Literatura Española Contemporánea, en Filología Hispánica. Allí imparte también un taller de escritura creativa y de autotraducción en torno a la representación de los estereotipos de género. La traducción que hizo de poemarios de María Castrejón la llevó a trabajar (aparte de su tesis sobre la poesía de Andrés Sánchez Robayna) sobre la articulación en la actualidad entre poesía, feminismo y género. Sus con-

tribuciones se mueven tanto dentro del canon poético (Sánchez Robayna, Panero, Bécquer) como fuera de este, con incursiones en los videopoemas.

MARTA LÓPEZ VILAR es doctora en Filología Española por la Universidad Autónoma de Madrid. Trabaja la literatura del exilio republicano español, la tradición clásica en la literatura española contemporánea y la poesía escrita por mujeres. Algunos de sus trabajos científicos más destacados son: *Aproximación a la memoria en Cenizas en los labios de Angelina Gatell* (en prensa), *Dimensiones místicas en la poesía del exilio republicano español*, *Las Grecias desterradas: la tradición griega en la obra poética del exilio de Carles Riba y Agustí Bartra*, "En el confín del océano profundo": *imágenes y motivos del más allá griego en la poesía peninsular contemporánea*. Ha realizado la edición de los libros (entre otros): *(Tras)lúcidas. Poesía escrita por mujeres 1980-2016* (2016) y *Elegías de Bierville*, de Carles Riba (2011). Es miembro de los proyectos de investigación "Felicidad y Literatura: eficacia social del discurso literario" (Universidad de Salamanca) y "Poétique des insularités, perspectives interculturelles d'un patrimoine en mutation" (Universidad de Orleans).

LAUREANO MONTERO es doctor en Estudios Hispánicos por la Universidad de Bourgogne Franche-Comté (Dijon, Francia) y profesor titular en esa misma universidad. Como investigador estudia la transgresión y la marginalidad en el cine, así como la representación de imaginarios colectivos. Sus publicaciones se interesan también por las condiciones históricas y socioeconómicas en las que se inscriben la producción y la recepción de las películas. Combina su labor docente e investigadora con la de organizador de eventos cinematográficos, forma parte de los comités de selección de los festivales Pantalla Latina (St. Gallen, Suiza) y Fenêtres sur courts (Dijon, Francia).

ISABEL MUGURUZA ROCA es profesora titular de Literatura Española en la Universidad del País Vasco/EHU, especializada en Literatura del Siglo de Oro. Ha trabajado especialmente la narrativa de los siglos XVI y XVII, en particular los libros de caballerías, la obra de Cervantes y la novela corta. Ha publicado la edición del *Olivante de Laura*, de Antonio de Torquemada (tomo II, *Obras Completas*, 1997), así como el volumen *Humanismo y libros de caballerías. Estudio del Olivante de Laura, de Antonio de Torquemada* (1996). Ha participado en proyectos de investigación sobre literatura y género, aplicando esta metodología tanto en la narrativa de ficción ("La identidad masculina en *El amante liberal*"), como en el discurso teológico-moral ("Género y sexo en los Confesionales de la Contrarreforma...") o didáctico (en las obras de Vives destinadas a la educación de las mujeres). Su investigación actual se orienta hacia la novela corta (las traducciones españolas de los *novellieri*) y hacia el teatro de Lope de Vega (en el grupo de investigación Prolope).

OMAR OSORIO AMORETTI es licenciado en Letras y magíster en Historia de Venezuela por la Universidad Católica Andrés Bello. Corrector de estilo y docente



universitario en las escuelas de Letras y Comunicación Social de la misma casa de estudios. Profesor del Departamento de Lengua y Literatura de la Universidad Simón Bolívar, de Venezuela. Ha escrito varias reseñas de libros en la prensa nacional y ha publicado artículos en revistas académicas.

BLANCA RIESTRA, doctora en Filología Hispánica por la Universidad de Borgoña (Francia), es profesora investigadora en el CESUGA (Centro superior de estudios universitarios gallegos). Anteriormente ha enseñado literatura española y latinoamericana en la Universidad de La Sapienza (Roma), Saint Louis University (Madrid) e IE University (Madrid). Además, ha sido directora ejecutiva del Instituto Cervantes de Albuquerque y subdirectora de la Escuela de Humanidades de IE University. Pertenece a la Red Metaficción, NEC + y al grupo Hispanística XX. Entre sus temas de investigación se encuentran la poesía de vanguardia, las transformaciones de la narrativa hispánica contemporánea, la novela negra y las cuestiones de género.

VEGA SÁNCHEZ-APARICIO es licenciada en Filología Hispánica. Escribe una tesis doctoral centrada en las escrituras del *software* desde el ámbito hispánico, donde recoge las relaciones entre estética y tecnología, los nuevos conceptualismos y la narrativa transmedia. Ha presentado diversas comunicaciones y artículos sobre escrituras, mediaciones y arte contemporáneo, centrándose en autores como Pedro Lemebel, Cristina Rivera Garza, Agustín Fernández Mallo o Jorge Carrión, entre otros. Ha sido invitada por universidades españolas e internacionales para participar e impartir docencia en seminarios y talleres relacionados con las humanidades digitales y los nuevos soportes de escritura y lectura. Además, es coeditora del volumen *Letras y bytes: escrituras y nuevas tecnologías* (2015) y profesora de Nuevos soportes para la literatura en el Máster de Creación literaria de la Universidad de Salamanca.

JASPER VERVAEKE es doctor en Literatura por la Universidad de Amberes (Universiteit Antwerpen) y magíster en Estudios Latinoamericanos por la Universidad Nacional Autónoma de México, institución que le otorgó la medalla Alfonso Caso al mérito universitario. Con su tesis de doctorado *Juan Gabriel Vásquez: la distorsión deliberada*, la primera sobre la narrativa del colombiano, ganó el premio de la Asociación de Colombianistas. Actualmente trabaja como colaborador académico en la Universidad de Lovaina (KU Leuven). Sus artículos han aparecido en publicaciones tales como *Letras Libres*, *Confluencia*, *Revista de Estudios Colombianos* y *The Contemporary Spanish-American Novel: Bolaño and After* (Bloomsbury). Sus actividades laterales incluyen el periodismo y la traducción literaria (español-neerlandés).

FREDERIK VERBEKE es profesor adjunto de Filología Francesa en la Universidad del País Vasco. Ha sido investigador posdoctoral en el centro de investigación IKER (CNRS, Université Bordeaux Montaigne, Université de Pau et des Pays de l'Adour). Sus líneas principales de investigación se centran en las redes y dinámi-

cas entre culturas "periféricas" y "minorizadas". Su trabajo más reciente aborda las relaciones entre el País Vasco y el sistema literario francés. Ha participado en el volumen *A Comparative History of Literatures in the Iberian Peninsula* (2016) y ha escrito múltiples artículos sobre las dinámicas culturales entre Bélgica y el País Vasco.

[WWW.PASAVENTO.COM](http://WWW.PASAVENTO.COM)