

# K A M C H A T K A

## REVISTA DE ANÁLISIS CULTURAL

---

### RESEÑAS DE LIBROS DE ANÁLISIS CULTURAL 21 (2023)

---

- Habitar la imagen. Fotografía doméstica y poéticas de la resistencia*, de Mónica Alonso Riveiro, 2022 698-704  
Javier Jiménez-Leciñena
- Pensar lo real. Autoficción y discurso crítico*, ed. por Ana Casas y Anna Forné, 2022 705-709  
Raúl Molina Gil
- Lenguaje inclusivo y exclusión de clase*, de Brigitte Vasallo, 2021 710-714  
Mariola Bascuñán Tamarit
- Narrar la grieta. Isaac Rosa y los imaginarios emancipadores en la España actual*, de Cristina Somolinos Molina (eda.), 2023 715-719  
Cristina Suárez Toledano
- La venganza de la naturaleza. 50 narrativas en torno al medio ambiente*, de Carlos Tabernero Holgado, 2023 720-723  
Betlem Pallardó Azorín
- Imaginarios de la clandestinidad. Complicidad, memoria y emoción en nueve tramas*, de Lidia Mateo Leivas, 2022. 724-728  
Zoé de Kerangat
- Pensamiento monógamo, terror poliamoroso*, de Brigitte Vasallo, 2018 729-733  
Nerea Benítez Collado
- Posteridades digitales. Inmortalidad, memoria y luto en la era de Internet*, de Davide Sisto, 2022 734-738  
Érika Fernández Macías

ALONSO RIVEIRO, Mónica  
(2022).

## HABITAR LA IMAGEN. FOTOGRAFÍA DOMÉSTICA Y POÉTICAS DE LA RESISTENCIA.

Murcia: CENDEAC

Una reseña de:

JAVIER JIMÉNEZ-LECIÑENA

Universidad de Murcia

España

franciscojavier.jimenez8@um.es

En el presente libro, Alonso Riveiro se propone hacer un estudio detallado de la fotografía doméstica en el contexto de la posguerra española, rastreando aquellas “poéticas de resistencia” que se pueden encontrar en las fotos de las familias republicanas. Unas poéticas que residen en las formas estéticas elegidas por sus protagonistas, pero también en su posterior inclusión, montaje y reordenación en los álbumes familiares, y que vienen a ensayar numerosas estrategias de resistencia por parte de los vencidos en la Guerra Civil y represaliados por el Franquismo. Estas estrategias o movimientos en y a través de las fotografías –“suspender el tiempo”, “hacer como todo el mundo” y “encontrar una salida” (298)—serán analizados en cada bloque respectivamente, abarcando un periodo de tiempo que comienza en la más inmediata posguerra y se extiende hasta los años 60 del siglo pasado.

Frente a una realidad ajena y desapacible, estas fotos se convierten en lugares donde lo íntimo *negocia* con lo social, deviniendo importantes artefactos donde *vivir* una vida-otra. En un acercamiento al medio fotográfico verdaderamente audaz, la autora relee la fotografía como un espacio *habitable* en sí mismo: como un ámbito material donde morar y detenerse; como una realidad afectiva que explota las posibilidades intrínsecas de la imagen. Es aquí donde para mí *Habitar la imagen* se torna imprescindible no solo para los estudios de la memoria, sino también para los estudios visuales y culturales: precisamente por la agencia que confiere a la imagen como un organismo vivo, capaz de movilizar y activar diferentes temporalidades y provocar efectos *desde* y *en* el presente. Siguiendo este camino, Alonso Riveiro no asfixia a la imagen con teorizaciones o datos históricos, sino que deja, parafraseando a Mieke Bal, que esta *hable por sí*

*misma* (Bal, 2021: 19); y que, a través de un diálogo activo y humilde, esta nos revele sus historias.

La Introducción, titulada “Un *otro* álbum de fotos”, comienza con la pregunta que va a servir de hoja de ruta a todo el libro: ¿*dónde* y *cómo* encontrar una vida diferente impuesta por el Franquismo? ¿Qué medios podían servir para hallar esa “vida-otra”? La respuesta será la imagen, concretamente, la fotografía doméstica, la cual va a canalizar ese deseo por vivir no solo esa vida-otra, sino también vivir una suerte de “fuera de tiempo”. La imagen fotográfica se ve así galvanizada al ser ampliada conceptualmente como un ámbito que puede así ser habitado; donde puede concitarse una realidad ajena al Franquismo, al mismo tiempo que explora las posibilidades a la hora de ensayar “lugares de resistencia” y “negociación”.

La habitabilidad que la imagen propone y confirma no es, bajo la mirada de Alonso Riveiro, un refugio pasivo, sino activamente político. Si con este punto de vista la autora pretende expandir las formas y posibilidades de resistencia—que no pasan por las formas comunes y polarizadas basadas en el binomio derrota/victoria, fracaso/éxito—; busca también *descentrar* y *ampliar* una serie de narrativas históricas heredadas que han periclitado la emergencia de otros relatos que nos pueden ayudar a enriquecer los imaginarios de la posguerra. De esta manera, estas “poéticas de la posguerra” que se analizarán —integradas no solo por el estudio de las imágenes, sino también por cartas, textos literarios y otros fragmentos—, inauguran nuevas posibilidades de pensar la memoria histórica de nuestro país a través de enfoques heterodoxos que complejizan relatos ya manidos.

El primer bloque, “Suspender el tiempo. Retratos de estudio e imágenes-refugio en la pri-

mera posguerra”, se centra en la fotografía realizada en el periodo inmediatamente posterior a la finalización de la contienda. La fotografía que centra este capítulo es la realizada en estudio, cuyas formas, inercias y herencias permiten vehicular la primera poética que Alonso Riveiro desarrolla: la denominada “imagen-refugio”, basada en la *suspensión del tiempo* real del afuera, a través de la estasis y del anacronismo, como una estrategia de supervivencia y resistencia. Todos los casos de estudio desarrollados se acercan por caminos diferentes pero convergentes a la pregunta de cómo suspender el tiempo presente, fabricando uno “falso”, “irreal”, en la imagen.

Una de las respuestas pasa por el ahistoricismo, la detención *figurativa* que la irrealidad de los fondos de los estudios fotográficos aporta. Este anacronismo de los fondos permite a las familias, do-lientes por el marido y el padre ausente, habitar un pasado que ya no volverá, dando así también una imagen de resistencia eliminando toda referencia actual. Frente a esta posición que performan los vencidos, Alonso Riveiro posiciona como contra-ejemplo la fotografía instantánea mayormente realizada por los vencedores: en esta se desliga una querencia por retratar la cotidianidad tal y como es, en toda su crudeza. Esta situación no solo está motivada por un acceso a la fotografía instantánea —en entornos rurales persistía la foto de estudio—, sino por una posición de comodidad y orgullo en un presente legitimado por la victoria. El presente en este caso es ensalzado frente a esa otra fotografía de estudio, que es movilizadora en su mayoría por mujeres de hombres exiliados como manera de habitar un pasado al que no quieren renunciar.

Esta querencia por hacer de la foto un espacio-otro se concreta en otras prácticas fotográfi-

cas como los diversos tratamientos de coloreado o esmaltado, que estaban destinados no solo a hacer de la experiencia de visionado para el marido o el padre más inmersiva, sino también como una manera de rechazar al paso del tiempo, que podría ajar la foto. En estas prácticas se desliga la importancia vital que la foto guardaba. Así, este poder que la fotografía va a implementar, alejado de la captación de la veracidad y más cercano a unos usos afectivos y amorosos, viene también ejemplificado por las numerosas modalidades de fotomontaje que se van a hacer de la pareja separada por el exilio. Con el análisis de varios casos, la autora llega a la conclusión de que poco importaba alcanzar una suerte de realismo o veracidad en el resultado final: lo relevante en su génesis era plasmar una *falsedad* como ingrediente básico de esa suspensión que se quería habitar. Solo se quería concitar la presencia del amado lejano; una presencia que, materializada en la foto, la convertía en un lugar alternativo donde la pareja, ahora reunida, podía vivir y resistir la espera que anunciaba su reencuentro.

Es precisamente la *espera* lo que también va a informar esas “imágenes-refugio” y, ya sea para evadirla o para conjurarla, esta es protagonista indiscutible. La espera fue el tercer integrante de muchas parejas separadas en el exilio y las fotos dan cuenta de las diferentes maneras de acercarse a ella. Se puede identificar, en los ejemplos dados, un modo de hacer más masculino, por el cual el hombre exiliado evitaba cualquier representación de una realidad que se consideraba provisional y por ende (consciente o inconscientemente) no digna de ser representada. Por contraposición, encontramos un modo más típicamente femenino, que iba desde el ahistoricismo que el estudio proporcionaba a una variedad de

retazos de realidad que servía en cierto modo para alimentar ese futuro que reuniría a la pareja.

Lo importante, tanto como metodología como reflexión final, es cómo se pueden extraer múltiples estrategias de resistencia genuina de una deliberada *supresión* de un carácter directamente confrontacional. Esto supone, desde una perspectiva feminista, entender cómo las mujeres, desde unos espacios a priori no gloriosos ni relevantes, levantaron redes de acompañamiento que ensayaban una resistencia-otra vivida en la carne y en la imagen.

En el segundo bloque, “Hacer como todo el mundo” Normalidad, avance e imágenes-apariencia desde 1945”, Alonso Riveiro se propone analizar las fotografías domésticas que abandonan en sus formas una poética de la resistencia más explícita, analizando cómo las apariencias de normalidad de las fotografías inmediatamente posteriores a la posguerra pueden ensayar posiciones diferentes de resistencia. Para ello, el análisis se bifurcará en dos sentidos: por un lado, se analizarán las fotografías de los exiliados españoles; y por otro, las de los españoles que se quedaron en España o aquellos que volvieron después de la contienda.

Lo fundamental de todo este bloque es analizar cómo en la mayoría de estas fotos hay una vuelta a habitar el *presente*: el regreso a la plasmación de una cotidianidad movilizada a través de escenas y dinámicas familiares del día a día. Es precisamente esa *normalidad*—que los propios vencedores exhibían orgullosamente, como ya hemos visto—, la que hace que la autora se plantee qué lecturas pueden propiciar estas imágenes de vencidos que toman esa misma exaltación del presente y la normalidad (la cual podría parecer, a simple vista, ilógica). La conclusión es que, en esa movilización de la *apariencia*, en ese querer ser como todo el mun-

do, se esconden estrategias de resistencia que permiten seguir hacia adelante. Estas se moverán en el espacio proteico que media entre ese “*hacer como todo el mundo*” y “*ser como todo el mundo*” (140).

En los álbumes de los exiliados, en primer lugar, aparecen diferentes tipologías comunes dentro de esas variadas “formas de normalidad”. Destacan, por ejemplo, la presencia de fotografías caminando. Ese caminar plasmado por la fotografía funcionaría como un elocuente símbolo de progreso, de mirar hacia adelante. Frente a unas fotografías en España, en donde esa detención temporal seguía siendo preeminente, estas familias hacen enfatizar un movimiento físico que pasa por aspiracional. El protagonismo en estas fotos del entorno urbano es también fundamental: la presencia de la ciudad—del espacio público, en suma, frente al doméstico—deja entrever un rechazo a representar unos interiores que—empobrecidos o desvalidos—estarían inevitablemente unidos al dolor por el abandono del hogar en España. Así, aparecen poco a poco, en estas formas aparentemente asimilacionistas, un espíritu de recuerdo, una que-  
rencia por un pasado que se abandonó y que todavía duele. Esta dualidad que impone el recuerdo se materializa con fuerza cuando la autora analiza el motivo de la frontera en dos fotos de dos álbumes distintos: por un lado, la frontera se convierte en un personaje más de la foto que sirve para reescribir y reactualizar la historia de la familia que la cruzó años atrás; mientras que, en otras fotografías, esta no ostenta una gran presencia simbólica, sino que continúa una poética de perpetuación de la normalidad y la apariencia familiar. A pesar de que el motivo de la frontera es considerado por la autora como una excepción en los álbumes, creo que encapsula muy bien estos movimientos

de emergencia y ocultación que las formas-apariencia dejan entrever en las fotos de exiliados; y cómo las formas que construyen una cierta normalidad son, a veces, movilizadas por otros cauces para hacer notar ese pasado, esa España lejana.

Por otro lado, los vencidos que regresan a (o se quedaron en) España se moverán en una retórica de asimilación y apariencia como manera de volver a vivir en un presente hostil. Esta asimilación se caracteriza formalmente por la presencia de una serie de motivos que se repiten contumazmente en muchos álbumes: la reconstrucción de edificios desolados por la guerra, así como la construcción de otros nuevos; la plasmación de objetos de consumo; o la presencia de ritos religiosos, dada su ubicuidad en la sociedad del momento. Así, frente a las fotografías de la década anterior—caracterizadas por el hermetismo que proporcionaba la reclusión en el pasado—, ese presente incómodo se impone en las fotos, movilizado también por la extensión de la fotografía instantánea. Detrás de esto se encontraba esa máxima de “hacer como todo el mundo”, llevando a los vencidos, en palabras de Alonso Riveiro, “a retratar los mismos temas, a aferrarse a las mismas marcas y a hacerlo con los mismos medios y técnicas” (210). Lo que se desliga de estas imágenes es la necesidad de adoptar una “apariencia de normalidad” (211) que se mueve entre la exteriorización de una “fantasía inconsciente” y “un simulacro bien consciente” (215).

Quizás, sin llegar a saber nunca su verdadera motivación, esas imágenes se mueven entre la dialéctica de la “apariencia y el camuflaje”, convirtiendo a la fotografía no tanto en un enclave físico de resistencia como en *ayuda* para esta. Es decir, gracias a las características intrínsecas a la fotografía, esta se convierte en “fachada” que permite

el ocultamiento, a la vez que propone una salida productiva. La foto, a mi modo de ver, se convierte aquí en un lugar complejo de negociación de la realidad, con la cual se juega, se copia, se asimila o se separa, siempre en una tensión palpable.

Llegando al último bloque, con el nombre “Encontrar una salida. Espacios de reclusión e imágenes fuga”, se analizan varias estrategias y usos fotográficos por parte de presos republicanos, no solo para sobrevivir en su cautiverio, sino también para inscribirse en una historia que los ha silenciado. Todas las imágenes que se analizarán aquí bajo el concepto de “imagen-fuga” buscan una *salida*: sus protagonistas deseaban que las escasas imágenes tomadas en las prisiones o campos de reclusión salieran y llegaran a sus familiares, narrando tal momento de sus vidas.

Hay que comenzar afirmando que las posibilidades de poder retratarse en un campo de concentración eran reducidas y todas ellas estaban reguladas por las autoridades del campo y restringidas a fines propagandísticos. Es en estas condiciones donde la necesidad de los presos por proveerse de una representación va a moverse, de ahí que se desarrollen muchas maneras de poner determinadas imágenes a funcionar. Estas imágenes, debo destacar, serán fundamentales en su futura inclusión en el álbum familiar; inclusión que parece a todas luces extraña, al saber que estas imágenes solían ser fotografías de postales o fotografías oficiales o de administración de los presos. Todas ellas alejadas de una retórica de intimidad que el álbum instituye.

Así, las fotografías de los campos convertidas en postales van a ser una estrategia movilizada por los presos para comunicarse con sus familias, pero no solamente escribiendo detrás de la misma, sino interviniendo la propia foto, señalando

su cartografía diaria en el campo. Pero, sin duda alguna, las imágenes oficiales son aquellas que revierten un mayor interés en el texto, ya que nos hablan—a través de su conservación o del interés de muchos presos de abandonar los campos con ellas—de una pulsión de hacer entrar la historia oficial—esa que siempre se ha querido obviar—en el álbum familiar, construyendo al protagonista como un actor político de la Historia. Lo que también consiguen estas fotografías es convertir o reducir al retratado en “sujeto político genérico”, en prisionero o refugiado. Esto, como dice la autora, lleva a una “dispersión del sujeto que conduce a la ampliación del sujeto político” (268). En este caso, estas imágenes, por ver primera en el libro, manifiestan el deseo de adherirse a la historia oficial, y ser reducidos no a una identidad individual sino colectiva. Es por ello que este carácter de documento, este carácter probatorio como vencido, era enfatizado denodadamente. Estos retratos son interesantes ya que permiten que lo colectivo penetre con una torrencialidad sin igual en los álbumes personales, actuando “como prueba [...] de la experiencia vivida” (266).

Junto a estas fotos oficiales, encontramos también fotos realizadas en las prisiones donde los presos tenían una cierta capacidad de reformular su imagen—poniéndose determinadas ropas o posando en determinados fondos— para no dar la impresión de que estaban en un entorno cómodo y no preocupar a sus familiares, además de para dar una forma digna a su propia imagen. Esta capacidad mínima de agencia se ve también en otros ejemplos en los que los presos actuaban directamente sobre las fotos propagandísticas que el régimen sacaba de las prisiones. Así, intervenían directamente estas imágenes, aislan-

do aquellos elementos que aludían al régimen y la prisión, para enviarlas a sus familiares, en un proceso de reformulación de la imagen. Asimismo, esa misma imagen podía ser también activada por la familia y modificada para crear otras imágenes que enviar a la cárcel, construyéndose una relación donde las fotografías tenían una gran responsabilidad afectiva. Lo interesante es ver cómo la fotografía muta y cambia de forma: “de ser representación propagandística a ser una imagen de culto privada y un medio de comunicación con los seres queridos, para volver a ellos mostrando los afectos que les unen [...]” (286)

De todo esto se desliga una “poética de lo impersonal” (294): que es la de “contar la historia propia con imágenes ajenas”. Es decir, construir un álbum personal con imágenes que escapan a su producción, en donde el individuo reclama un lugar en la historia y también en la vida familiar. Podemos así entender esa pulsión por construir a partir de esas imágenes individuales una historia colectiva, donde ese ser individual deja de serlo para ser un personaje más de una narrativa que se construye imagen a imagen. Esto que analiza Alonso Riveiro es una manera de *seguir la historia*, de inscribirse en la misma cuando siempre han sido borrados.

Finalmente, a modo de Coda, el libro cierra esbozando lo que la autora denomina una “poética de la remembranza”, a través del análisis de cómo varias fotos domésticas particulares, a través de una ordenación precisa y afectiva en el álbum, se convierten en repositorio de memorias personales, deviniendo una cadena que conecta la vida personal con la vida social y nacional. Lo que interesa de esta poética es cómo la representación *personal* importa menos que su inclusión en una determinada narrativa *colectiva*. Así, fo-

tos que no son una copia fiel, o imágenes de los *mass media* de la época intervenidas por sus dueños para señalar ciertas vivencias, se insertan en un álbum fotográfico que, en su materialidad y posibilidades, se convierte en un agente fundamental en la construcción de nuevas narrativas que reconfiguren las aprendidas y ensayen otras nuevas. La colocación de una determinada foto en el álbum personal puede recomponer la historia personal de una familia a la vez que simbolizar otras muchas historias de exilio y represión fascista. Lo que considero brillante como lazo para cerrar el libro es el infinito poder que las fotos domésticas contienen a la hora de construir la Historia en mayúsculas. Estas fotos, a través de su montaje, no solo son herramientas afectivas a la hora de narrarnos, sino que también dialogan con una Historia que merece ser reescrita y ampliada.

A modo de cierre de esta reseña, querría destacar la importante labor que la autora abre con este libro: la necesidad como españoles de re-visualizar nuestras imágenes para reformular sus infinitas historias. Lo que considero fundamental es cómo el análisis aquí trazado permite nuevas oportunidades de narrar la Historia, evitando las metodologías más tradicionales y las narraciones más asentadas. Posicionar lo íntimo—en este caso el álbum familiar—como catalizador es clave a la hora de ensayar otras maneras de construir, parafraseando a Douglas Crimp, las historias *que merecemos* (Crimp, 2005: 157).

Finalmente, no quería terminar esta reseña sin subrayar cómo este texto abre también importantes caminos en otros estudios de colectivos minorizados, como los estudios *queer*, LGTBIQ+ y poscoloniales. El poder afectivo que aquí supura y concita la imagen, así como la poderosísima

tesis de que esta puede ser morada como medio de resistencia a un afuera social opresor, puede—y debe—ser extrapolado al estudio de otras identidades oprimidas, que muchas veces solamente han tenido a la fotografía como ancla de vida. La sociedad heteronormativa ha impuesto e impone una serie de violencias a los cuerpos no normativos. Esto ha ocasionado muchas veces no solo la reclusión y el miedo, sino también el ensayo de nuevas formas de resistir. Alonso Riveiro, con su estudio de resistencias a menudo silenciosas, pero

siempre productivas y movilizadoras, proporciona otro enfoque a la hora de analizar cómo la imagen puede ser también para lo *queer*—en un sentido amplio—un lugar de resistencia y negociación de una realidad social violenta. En suma, la imagen no solo se convierte en un lugar de *visibilización* de estrategias confrontacionales—como la historia del arte *queer* y de género nos ha enseñado—sino también un lugar de *resistencia* silenciosa, de *refugio* necesario y de *fuga* ante un afuera intolerable.

#### BIBLIOGRAFÍA

- Bal, Mieke (2021) *Lexicón para el análisis cultural*. Madrid: Akal.
- Crimp, Douglas (2005). *Posiciones críticas. Ensayos sobre las políticas del arte y la identidad*. Madrid: Akal.

CASAS, Ana y FORNÉ, Anna (edas.)  
(2022)

## PENSAR LO REAL. AUTOFICCIÓN Y DISCURSO CRÍTICO.

Madrid/Frankfurt am Main: Iberoame-  
ricana/Vervuert.

Una reseña de:

RAÚL MOLINA GIL

Universidad Iternacional València

[molinagilraul@gmail.com](mailto:molinagilraul@gmail.com)

Las profesoras e investigadoras Ana Casas y Anna Forné han coordinado el volumen colectivo *Pensar lo real. Autoficción y discurso crítico* en el que dieciocho investigadores e investigadoras interrelacionan lo autoficcional con el análisis de los discursos críticos contemporáneos. Con el objetivo de alejarse del habitual compendio de estudios independientes, Ana Casas asienta en el texto introductorio (“El falso solipsismo de la autoficción”) unos presupuestos teóricos que funcionan de marco común para cada uno de las investigaciones posteriores. Frente a los estudios centrados en el sujeto, afirma Casas, se focaliza en la “pasión de lo real” (Badiou, 2005) y la “pasión de autor” (Casas, 12). En la contemporaneidad, esta concepción sostiene que la literatura no crea ficciones que parecen realidades, sino que construye realidades que parecen ficciones (Sibilia, 2008: 223) y que una de las figuras fundamentales en este proceso es la del narrador autoficcional. Tal es el poder de la ficción, por tanto, que la realidad queda deslegitimada: Badiou habla de una “sospecha” (2005), Zizek de una “virtualización” (2002) o, más atrás, Baudrillard de un “simulacro” (1978), podríamos añadir. Incluso, este cuestionamiento alcanza la neurociencia o, por qué no, la física cuántica: si la ciencia exacta por excelencia, de base matemática, es incapaz de generar certezas (como sucede en ciertas áreas empíricamente indemostrables de la cuántica, aunque matemáticamente predecibles), ¿cómo siquiera podemos plantearnos la necesidad de imitar la inestable e incognoscible realidad a través de la no menos inestable e incognoscible literatura?

Para Ana Casas, en el discurso autoficcional la problemática figura del autor (y, por tanto, su relación con lo real) bascula entre las teorías po-

sitivistas (el autor como persona) y las nociones bartheanas y foucaultianas del autor como un fenómeno textual y discursivo (Casas, 14)<sup>1</sup>. Así, en este volumen, la autoficción es planteada siguiendo estos últimos presupuestos y, por tanto, como un terreno de reflexión metaliteraria, pues exhibe su propio proceso de construcción y elaboración poniendo en el centro al autor debidamente desenmascarado, amparándose en la noción de “de-facement” de Paul De Man (1991), utilizada por Julio Prieto (2019). En este espacio de conflicto y problematización, el yo, afirma Patricia López-Gay, reconstruye las ruinas de una realidad abiertamente permeable a la ficción (2020: 38). Como en las reflexiones de Benjamin, la cuestión no es tanto la ruina en sí, ni siquiera la causa de la misma, como la búsqueda del camino que pasa a su través: ese espacio *entre*, que podría ser, en nuestro caso, el lugar exacto de intersección entre la autoficción y el discurso crítico. Al cabo, la finalidad del libro es “abordar la dimensión crítica de la autoficción, basada en la articulación del yo con lo real, todavía poco estudiada [...] observando cómo el giro subjetivo que afecta a buena parte de las producciones actuales permite pensar en la transmisión del conocimiento histórico, social y político como una experiencia fundamentalmente del sujeto” (Casas, 16).

Para dilucidar estas cuestiones, el volumen se divide en tres grandes apartados. El primero de ellos, “Herencias y (dis)continuidades ideológicas”, está conformado por cinco estudios sobre las postmemorias, centrados en el ámbito latinoamericano. En el primero, Magdalena Perkowska compara la novela guatemalteca *Ita*, de Mónica Albizúrez, y

la uruguaya *La expansión del universo*, de Ramiro Sanchiz, ambas de 2018. Los narradores autoficcionales son dos adultos que han vivido experiencias traumáticas infantiles, vinculadas con lo político, que reabren las sendas de la memoria a través de la visión de algunas fotografías (“un analogon perfecto”, según Barthes [1972]), lo que permite a Perkowska reflexionar sobre la construcción de realidades autoficcionales. La recuperación de unas fotografías es el núcleo, también, de *Mi papá alemán. Una vida argentina* (2018), estudiada en el segundo capítulo por Kristine Vanden Berghe y Rahel Teicher. A la imagen, ahora, se suman los “relatos recibidos”, según la terminología de Viart, que van conformando una autoficción que es, al cabo, una búsqueda de la identidad familiar y de la violencia heredada. El tercer artículo aborda las películas de Andrés di Tella, en las cuales, destaca Anna Forné, también existen objetos y materiales de archivo que son incorporados a la ficción (postales, cartas, vídeos, etc.) y que permiten acceder a una reflexión sobre la historia individual/familiar y la historia nacional de Argentina. *La televisión y yo* (2003), *Fotografías* (2007) y *Ficción privada* (2019) son los filmes en los que focaliza Anna Forné con el fin de analizar “las construcciones y puestas en escenas del yo en relación con la apropiación, el reciclaje y el montaje de los materiales de archivo con los que están armados los documentales” (Forné, 71). Finalmente, Nicolás Licata y Lorena Amaro estudian en dos textos diferentes, aunque complementarios, la obra de Victoria Gerber Bicecci. Licata, con un característico estilo propio en primera persona, elabora un sugerente análisis sobre *Conjunto vacío* (2015) a partir de

1. Señalamos con el nombre del autor y el número página las citas extraídas del texto reseñado. Para otras referencias, utilizamos el sistema indicado por *Kamchatka. Revista de análisis cultural*. Todas las referencias pueden consultarse en el apartado bibliográfico final.

las teorías de la obra abierta de Umberto Eco. La lectura de Licata es profunda y excede la propia novela para proponer cuestiones sobre la comprensión general de la autoficción actual: “Al trocar la univocidad del significado por la sugerencia de varios significados posibles dependientes de la sensibilidad de cada receptor, las obras más abiertas no harían sino responder a esta confianza perdida en la capacidad de entender y, por ende, también de representar, exactamente, el mundo circundante” (Licata, 103). Por su parte, Lorena Amaro analiza la relación entre usos lingüísticos y la conformación identitaria del personaje de Verónica en *Mudanza*, siempre desde el cruce entre lo político y la autoficción: “Gerber empuja la ficción crítica hacia la indeterminación y el afuera del lenguaje, a lugares que ya no son el del tú y yo, sino el de lo siempre otro” (Amaro Castro, 123).

Bajo el título “Lugares de enunciación y disidencia sexual” son presentados los siete estudios del segundo bloque, que articulan una crítica al sistema heteropatriarcal a partir de la autoficción como herramienta de análisis de la propia alteridad y de la pertenencia a una comunidad otra (Casas, 20). El primer trabajo, de Jordana Blejmar, se centra en *Las malas* (2019), de Camila Sosa Villada, una historia en la que el yo travesti de la autora reformula lo público y lo privado, las relaciones entre *yo* y *nosotres*, a partir de la confluencia y la variedad genérica<sup>2</sup>. También la autoficción trans es estudiada por Julio Prieto en el siguiente texto, aplicada a *El affair Skeffington* (1992), de la argentina María Moreno. El objetivo del autor, aquí, es mostrar los mecanismos de invisibilización de lo

*queer*, lo trans y lo femenino en el sistema literario, excediendo la propia novela y señalando hacia el propio sistema patriarcal. En el siguiente, Alfredo Guzmán Tinajero aborda los “cómic del yo” (Guzmán Tinajero, 168) de la chilena Marcela Trujillo y de Femimutancia, cuyas historias orbitan sobre la maternidad y la sexualidad. Las autoficciones vehiculan reflexiones sobre la obesidad y sobre lo no binario y, por consiguiente, sobre la representación y construcción del cuerpo como dispositivo de ficcionalización del yo, que permite cuestionar la normatividad corporal. Un trabajo más general es el de Mario de la Torre-Espinosa, “Enunciación gay en la escena autoficcional española”. El artículo es uno de esos textos fundacionales que recoge y recopila los principales hitos del ámbito de estudio señalado en el título, en una suerte de arqueología que viaja hasta los 80 y que se desarrolla hasta el presente, con Borja Ortiz de Gondra o Sergio Blanco como últimos referentes. En el siguiente, Gilberto Daniel Vásquez Rodríguez estudia *El amor del revés* (2016) y otras novelas autoficcionales de Luisgé Martín, centrándose en la problemática entre “los actos escriturales imantados por la rememoración, la confesión y la condición de verdad, con los actos de escritura *proprios* de la imaginación o la ficción” (Vásquez Rodríguez, 207). El último de la sección es del especialista en narrativas audiovisuales, Iván Gómez, que centra la mirada en las recientes series *By Ana Milán* y *Maricón perdido*, ubicando ambos productos en el contexto actual de transformación absoluta de los productos audiovisuales por las plataformas *online*.

Finalmente, seis estudios conforman la tercera

2. Quisiéramos destacar que en algunos de los artículos se siguen las normas del lenguaje inclusivo, como la que aquí se indica, como un medio de expresión crítica desde lo lingüístico hacia el sistema patriarcal, lo que añade un componente de compromiso por parte de las investigadoras participantes del volumen.

y última sección: “Posturas de autor/a y posicionamientos ético-políticos”. Los textos aquí reunidos tienen en consideración lo que Tisseron denominó “extimidad”, es decir, “la exhibición de la personalidad, algo que afecta de lleno al autor, en la medida en que la autoficción puede interpretarse como la formulación de una pregunta que queda sin responder: la persona biográfica o la figura textual” (Casas, 24). En el primero, Meri Torras analiza *La insumisa* (2020), de la Premio Cervantes Cristina Peri Rossi, y algunas obras recientes de Flavia Company, en las que ella “ha dejado de existir como autora en la cubierta de sus libros o incluso en algunos de sus artículos, a cargo de personajes de su obra anterior” (Torras Francés, 254). En “Sumisión o estrategia: autor-ficciones en *Malas palabras* (2015), *Lectura fácil* (2018) y *Últimas tardes con Teresa de Jesús* (2020), Aina Pérez Fontdevila focaliza en la desobediencia y la insumisión con respecto a los cánones de género en la narrativa de Cristina Morales. El siguiente, de Javier Ignacio Alarcón Bermejo, se centra en la postura literaria y el *ethos* autorial de Clara Obligado a partir de las ideas de Meizoz sobre la “postura literaria” (Meizoz, 2007) y de Maingueneau sobre el *ethos* (2016). Partiendo de la base de que la construcción del perfil del autor es dialéctica y de que las acciones del individuo detrás de la imagen son tan relevantes como el contexto social y cultural, Alarcón Bermejo analiza el posicionamiento de Obligado dentro de lo que Bourdieu denominó “campo literario” (2006) a partir de la construcción de lo autorial en su obra narrativa. A continuación, Patricia López-Gay disecciona las tecnologías del yo en el tránsito político al nosotros a partir de *Clavícula*, *La lección de anatomía* y *Parte de mí*, de Marta Sanz, que plantean un original acercamiento al “resurgir del ímpetu dual de autocuidado y autoconocimiento”

(López-Gay, 300). En el siguiente estudio, Mauricio Tossi ofrece un análisis de la otredad en clave autoficcional en la dramaturgia argentina contemporánea. Frente al reduccionismo identitario, Tossi profundiza en la construcción de la otredad desde lo comunitario al visitar el conflicto de Malvinas y la experiencia del travesti en *Museo de Miguel Ángel Boezzio* (1998), de Federico León, y *Carnes tolendas* (2009), de María Palacios, y nos ofrece herramientas de análisis para un corpus activista centrado en las relaciones con el otro, que bien merece ser ampliado en futuros acercamientos. El último estudio del volumen lleva la firma de Manuel Pérez Jiménez, quien disecciona desde la autoficción la más reciente dramaturgia de Fernando Arrabal, en la que el autor viaja a acontecimientos de su pasado autobiográfico, a partir de los códigos del surrealismo, para explorar sus consecuencias más allá de lo puramente personal.

En definitiva, *Pensar lo real. Autoficción y discurso crítico* ofrece unos estudios de notable profundidad investigadora que demuestran la importancia de lo autoficcional en el conjunto de literaturas hispanas y que contribuye a tender puentes entre la escritura española y la latinoamericana en su conjunto. El volumen viene a complementar una línea de investigación que Ana Casas ha ido enriqueciendo en los últimos años con estudios propios y con diferentes monográficos, que han contribuido a la ampliación del corpus de textos autofccionales y a la consolidación de un aparato teórico, fundamental para acercamientos como el aquí reseñado. Hablamos, por ejemplo, de los monográficos “Autoficción y discurso crítico: articulaciones del yo con lo real en la cultura hispánica contemporánea”, en *Pasavento. Revista de estudios hispánicos* (vol. 10, núm. 1, 2022) y “Autoficción, discurso político y memoria histórica”, en *Letral*.

*Revista Electrónica de Estudios Transatlánticos de Literatura* (núm. 23, 2020). Muchos de los textos del volumen de *Pensar lo real* estudian narrativas absolutamente actuales, un claro indicador de la vitalidad de las literaturas del yo y de las seguras continuidades investigadoras que ello faculta. El objetivo final, para Ana Casas, es profundizar en la redefinición de la relación entre el autor y lo real, fuera del lugar tradicional de privilegio ocupado, lo que expresa “la ambivalencia entre la *ideología del texto*, como la definiera Foster (con la muerte del autor como consecuencia), y la pasión de lo real (y del autor) a la que se refiere Zizek como un modo de seguir recorriendo caminos para la comprensión de ese otro que está más allá de nuestra propia individualidad” (Casas, 26). Es en este espacio *entre* por donde transitan los textos de *Pensar lo real* y por donde van transitando las investigaciones contemporáneas sobre la autoficción.

#### BIBLIOGRAFÍA:

- Badiou, Alain (2005). *El siglo*. Buenos Aires: Manantial.
- Bartes, Roland (1972). *La semiología*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo.
- Baudrillard, Jean (1978). *Cultura y simulacro*. Barcelona: Kairós.
- Bourdieu, Pierre (2006). *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama.
- Casas, Ana y Forné, Anna (eds.) (2022). *Pensar lo real. Autoficción y discurso crítico*. Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert.
- De Man, Paul. “La autobiografía como desfiguración”. *Suplementos Anthropos*, 29 (1991): 113-118.
- López-Gay, Patricia (2020). *Ficciones de verdad. Archivo y narrativas de vida*. Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert.
- Prieto, Julio (2019). “Todo lo que siempre quiso saber sobre la autoficción y nunca se atrevió a preguntar (con una lectura de Mario Levrero)”. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 90: 219-242
- Sibilia, Paula (2008). *La intimidad como espectáculo*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

VASALLO, Brigitte  
(2021).

## LENGUAJE INCLUSIVO Y EXCLUSIÓN DE CLASE

Barcelona: Larousse

Una reseña de:

MARIOLA BASCUÑÁN TAMARIT

Universitat de València

mabasta@alumni.uv.es

A Brigitte Vasallo le asalta una sospecha frente el término «inclusivo» que acompaña a la dimensión del lenguaje, una sospecha que le sirve de pulsión para escribir el presente ensayo, *Lenguaje inclusivo y exclusión de clase* (2021), quién incluye a quién, dónde e incluso para qué. El enfoque que plantea para abordar el problema no es ni mucho menos un enfoque lingüístico, sino político. La escritora aterriza el lenguaje en la cuestión de clase, una condición que está atravesada no solo por el capital económico sino también por el capital social y cultural que uno posee.

El lenguaje no es sexista ni la palabra es unívoca, pues lo que ocurre con el accidente de género lingüístico es una coincidencia con el accidente social de género. Apoyándose en la dimensión pragmática, sobre las condiciones contextuales que influyen en los significados del lenguaje, Brigitte Vasallo insiste en el carácter polisémico de la palabra en función de las condiciones en que se profiere; es decir, siendo que a la palabra no le corresponde un significado esencial, sino que esta es resignificable a partir de distintas condiciones pragmáticas —contexto, intención del hablante...— existe en nosotros la posibilidad de decidir los distintos significados que pueda contener el signo lingüístico. Sin embargo, esta posibilidad es capturada por el poder, que decide quién puede significar las cosas y excluye a aquellos que, bien por carencia de capital económico y/o cultural, no tienen acceso a los medios hegemónicos precisos para producir significados. Es por ello que hablamos de una cuestión política, porque no todo el mundo está legitimado para decidir sobre el lenguaje.

A estos sujetos excluidos los llama sujetos subalternos y es que, si se les niega la capacidad de producir significados, ¿tienen estos la misma posi-

bilidad de discurso? El problema no es que el sujeto disidente no pueda hablar, sino que no puede interlocutar, en términos de Vasallo, con el poder. Para que esta comunicación entre los de arriba y los de abajo sea posible, la escritora distingue dos opciones: infiltrarse en el discurso hegemónico desde la frontalidad, o bien desde las grietas y las máscaras.

En virtud de ello, el ensayo se abre con la figura de Belén Esteban, cuya contrariedad entre capital económico y capital cultural sirve a Vasallo para indagar entre dos posturas que remiten a lo anterior: crear voz política o colarse en ella. La voz política es una red de códigos que permiten relacionarse con la realidad, pero estos códigos de nuevo están producidos desde arriba. Estar arriba significa tener capital económico, pero no es menos importante tener capital cultural. «La sabiduría, la cultura y el conocimiento se han juntado dentro de una única cosa que se llama cultura» (El Sentido de la Birra, 2022) dice Vasallo en una entrevista, y esta cultura además de estar en manos de la Academia —por la que hay que pasar para que sea legítima y cuya accesibilidad no es total— implica además un refinamiento de clase, confundiendo así las formas refinadas con el conocimiento o sabiduría. El capital cultural nos disciplina porque este es performativo, no existe fuera de nosotros, es decir, no basta con tenerlo sino que hay que aparentarlo, y aparentar significa disfrazarse con las formas capturadas del Estado. Al asumir este disciplinamiento y utilizar las herramientas del amo para poder ser escuchadas, es cuando nos estamos colando en la voz política, es la lengua subalterna disfrazada de poder para hablar con el poder. Por este motivo la filósofa observa en Belén Esteban la capacidad de crear voz política —que no colarse en— porque, aunque posea un capital económico elevado, este no coincide con su capi-

tal cultural, sus formas no son refinadas, su estética no imita a la clase alta. Belén Esteban no se disfraza pese a su poder adquisitivo, de modo que su ascenso social no se celebra desde arriba —por aquellas que son sus iguales pero disfrazadas—, al contrario, su figura se queda en el plano del espectáculo —espectáculo para pobres—. Belén Esteban es un meme, una broma, con tal de que su lengua no contamine las estructuras del sistema.

Usar los medios hegemónicos del poder para desocupar el silencio al que la lengua subalterna está abocada puede ser una estrategia que funcione, pero cabe plantearse si acaso el disfraz que nos distancia de la disidencia original no termina por borrar precisamente esas huellas de clase, es decir, que el refinamiento fingido no devenga en la pérdida de consciencia de clase. Frente al lema «lo que no se nombra no existe», Vasallo plantea una problemática que apunta hacia ese disciplinamiento del capital cultural. Si bien es cierto que hay cosas que necesitan ser nombradas, hay otras que precisamente al ser nombradas dejan de existir. La lengua subalterna es una lengua silenciada porque está fuera de la codificación dominante, es la resistencia al centro de poder, de modo que nombrarla significaría capturarla, porque no sabemos leer el subtexto que esconde el silencio sin pasar por los mismos medios de los que escapa. Si la lengua subalterna se nombra, dejaría de ser subalterna para ser parte de la hegemonía y, por tanto, estaríamos borrando, de nuevo, las huellas propias de su identidad. La inclusión —en el centro de poder— es un proceso de universalización, pues es este el verdadero objetivo del sistema.

Tampoco articular una respuesta contrahegemónica es la solución. Reconocer la disidencia implica reconocer la hegemonía, pero buscar otras herramientas que escapen del núcleo do-

minante para hacer de ellas otros códigos igualmente únicos y universales, significa reafirmar la hegemonía aunque desde otro lugar, dado que la homogeneización siempre conlleva la exclusión de aquellos que no cumplan la norma independientemente del amo que la imponga. Es decir, la universalización de la contrahegemonía genera otra hegemonía —la división de la realidad en normas y disidencias—, de modo que el resultado es la sustitución de un amo por otro.

En la segunda parte del ensayo Brigitte Vasallo, en relación con el auge de las redes sociales y el mundo virtual que está irrumpiendo en la realidad material, sitúa el discurso en el marco del semiocapitalismo, en tanto en cuanto el producto que debemos generar al Estado ya no es material sino simbólico, es la acumulación de bienes inmateriales. Los códigos se elevan a una categoría moral que devienen en la creencia de que existe una relación directa entre las palabras que usas y lo que eres. Este principio propio de la espectacularidad del semiocapitalismo, que orienta nuestra mirada hacia el plano de lo simbólico, coincide con la convicción de que cambiando el lenguaje se puede cambiar la realidad, es decir, al asumir esa relación directa se insta a actuar en lo simbólico para que haya una transformación en lo real, obviando la subjetividad que media entre ambos planos y obviando que esa transformación no llegará a producirse porque lo simbólico se encierra en sí mismo. Creer en la línea unidireccional entre lo narrado y lo vivido implica no tener en cuenta las condiciones que median entre ellos, como la condición económica o cultural, «la palabra no cambia la cosa a no ser que se cambie también esa proyección subjetiva» (Vasallo, 2021: 114). Por ello, cuando hablamos de lenguaje inclusivo co-

metemos algunos errores, partiendo del término *inclusivo*, porque vislumbra cierta deseabilidad por entrar en el centro, ser incluido en el poder y abandonar por tanto los márgenes —que son otras formas de estar en el mundo que en ningún caso hay que borrar—, y porque el objetivo no puede ser la configuración de un lenguaje que nos represente a todas, ya que estaríamos cayendo en esa voluntad universal que impone el sistema.

El semiocapitalismo nos obliga a producir significados, dice Vasallo como cuando producíamos coches, y en el momento en que la producción nos convierte en trabajadoras para el Estado, producir palabras deja de ser un acto emancipador. La sobreproducción de signos hace que las palabras signifiquen cada vez realidades más pequeñas, y por tanto si la lengua subalterna no tiene acceso a dicha producción, y sus palabras cada vez abarcan fragmentos más pequeños de lo real, se reducen todavía más sus posibilidades de habla. El uso de una palabra u otra no tiene que ver con códigos morales que esencializan al sujeto, sino que es una cuestión de clase, de nuevo, quién tiene acceso a esa multiplicidad de palabras que se están produciendo y quién las está produciendo. Así se impone el silencio a las lenguas subalternas, pues solo se contemplan dos posibilidades: hablar con las herramientas del poder o estar condenado a la inexistencia —porque si nadie te mira no eres nadie, y perder el derecho al habla es dejar de existir en un marco en que lo real se vuelve ficticio y las lecturas simbólicas que se hacen de este devienen en múltiples verdades—. Brigitte Vasallo propone «devolver el reconocimiento de la existencia a la existencia misma» (2021: 125).

El silencio —impuesto— es la condición del sujeto disidente y como tal, debe leerse como un

hecho político, aunque su misma condición lo convierta en innombrable, hay que aprender a leer el subtexto que aguarda el silencio, la otredad que no se dice, pero que significa y existe.

Así pues, Vasallo se ayuda del concepto *lenguaje inclusivo* para buscar las formas de lo que precisamente no se incluye. Su mirada apunta a todo aquello que escapa del centro, y para poder ver lo de afuera —o lo de abajo— hay que tener consciencia del lugar de enunciación que cada uno habita, es decir, para poder entender la lengua subalterna, es preciso abandonar la hegemonía —decrecer, propone la autora—. Sin embargo, lo que no pone en duda Brigitte Vasallo es que el lenguaje inclusivo, aunque contenga otras formas de voluntad universal, sirve para desestabilizar, ensuciar y agrietar las formas hegemónicas del poder. La cuestión del lenguaje inclusivo antes que ser una solución, es una infiltración en el relato dominante que lo pone en duda, y que asalta la sospecha de que existen otras formas no nombradas fuera de ese centro que incluye y excluye.

*Lenguaje inclusivo y exclusión de clase* es un ensayo cuanto menos iluminador sobre cómo hasta nuestras herramientas de comunicación están mediadas por la cuestión de clase, que insta a abandonar momentáneamente la labor lingüística a la que se somete el lenguaje, para hacer más bien una lectura política, puesto que el lingüista estudia la lengua pero no decide —o no debería decidir— sobre ella. Se trata de un estudio que no se limita únicamente a la teoría, sino que, en esa defensa de la lengua subalterna, da espacio en las páginas que conforman el libro a distintas voces.

«¿A través de qué podemos analizar el mundo si todo está cruzado de mundo?» (El Sentido de la Birra, 2022) se pregunta Vasallo, así que ella decide hacer uso de sus referencias más cercanas —las que

han conformado su forma de mirar el mundo— para analizarlo. Como ya hemos dicho, parte de la figura de Belén Esteban para cuestionar las expectativas a las que estamos sometidas, dado que va a ser publicada una lista con las diez lecturas preferidas de dicho personaje público, lecturas que pone en cuestión un amigo de la filósofa —ya que el imaginario que representa Belén Esteban no se vincula con el capital cultural—, pero qué es acaso digno de ser leído y qué no. Al romper la falacia que supone el capital cultural, abre así la primera brecha que permite distinguir la otredad y sumirse en lo real. Muy interesante también el interludio que separa la primera de la segunda parte, y que está conformado por la transcripción de unos audios que le envía su compañera Carmen, explicando en qué consiste el congreso de mujeres gitanas que organizó en su momento. Entre los aspectos que aborda, es crucial la cuestión del lenguaje, reivindica un habla que sea accesible para ellas, que por lo general han sido excluidas de la Academia, y que esté despojado del racismo del que se impregna el discurso cuando se intenta definir a estas mujeres desde la perspectiva paya. Brigitte Vasallo cita además a distintas voces entre las que se encuentran las reconocidas feministas Rita Segato, escritora y antropóloga, y Silvia Federici, también escritora y en este caso profesora. El estudio combina además la escritura con trozos de noticias e incluye diversos QR que enlazan con páginas webs o videos a los que referencia. Se cierra, por último, con una preciosa historia en la que Eva, trabajadora en una cadena de supermercados del pueblo donde nació, representa esa voz silenciada capaz de ser entendida solo por sus iguales de clase, aunque el deseo de colarse en la voz política, que solo acepta las formas hegemónicas, se sostiene por la necesidad de ser escuchada: «Porque Eva, ahora lo

vamos a ver, también ha aprendido que su única posibilidad de voz política es el cliché que refuerza los discursos de poder, aunque le vayan en contra. Es el único momento en que se la escucha, aunque aquello que se oiga no sea su voz» (2021: 152).

El Sentido de la Birra con Ricardo Moya (2022, 26 de mayo). *Brigitte Vasallo: Lenguaje inclusivo y Exclusión de clase* [Video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=2DVFFFXxMas>

SOMOLINOS MOLINA, Cristina  
(2023).

*NARRAR LA GRIETA.  
ISAAC ROSA Y LOS IMAGINA-  
RIOS EMANCIPADORES EN LA  
ESPAÑA ACTUAL*

Madrid/Berlín: Iberoamericana /  
Vervuert.

Una reseña de:

CRISTINA SUÁREZ TOLEDANO

Universidad de Alcalá

crisrina.suarez@uah.es

Desde hace años, buena parte de la narrativa de algunos autores actuales ha venido abordando cuestiones vinculadas con la situación que atraviesa España desde un punto de vista social, económico y político. Es el caso de Isaac Rosa (Sevilla, 1975), cuyas obras literarias y también periodísticas ahondan en algunos problemas de relevancia de forma alternativa a los discursos dominantes hasta hace un par de décadas. El estudio de los distintos aspectos de su trayectoria y las reflexiones que suscitan sus títulos, temáticas y personajes ha sido realizado por especialistas que, en septiembre 2021, celebraron un seminario, en Alcalá de Henares, al que acudió el propio autor y en el que discutieron acerca de sus visiones sobre la manera de “imaginar, pensar y narrar” del autor sevillano. Así, en las casi trescientas páginas que conforman *Narrar la grieta. Isaac Rosa y los imaginarios emancipadores en la España actual* (Iberoamericana / Vervuert, 2023), se recogen las contribuciones de quince investigadores que se han centrado en la obra y la trayectoria de Rosa. La portada, muy acorde con el título, ilustra la apertura de una grieta en una pared, a modo de analogía con la acción escritural de Rosa en el panorama literario español. El libro ha sido coordinado por Cristina Somolinos Molina, doctora en Literatura Española por la Universidad de Alcalá, que desarrolla su investigación actual en la Universidade Nova de Lisboa y es autora de la monografía *Rojas las manos. Mujeres trabajadoras en la narrativa española contemporánea* (2022) y coeditora del volumen colectivo “*Las mujeres que cosían y los hombres que fumaban*”. *Voces de mujeres trabajadoras en la España contemporánea* (2021).

El libro se abre con las palabras de Rosa en su “Prólogo número 35 (una poética de aliento colectivo)”. Como apunta, Bénédicte Vauthier ha con-

tabilizado y analizado los prólogos que ha redactado el autor y en este, en concreto, se vierten tanto el agradecimiento hacia los investigadores que se acercaron a su obra en el mencionado seminario como algunas reflexiones acerca de su proceso de escritura y de su “poética propia” (13), de su tendencia a sufrir el síndrome del impostor –esperando a que los académicos descubran que le han dedicado demasiado tiempo a un falso escritor–, de sus intereses en las representaciones de la realidad y de firmes convicciones personales como que “la escritura, toda escritura, tiene consecuencias sobre el cuerpo social, más allá de las intenciones del autor” (14). Después del acertado prólogo de Rosa, se localiza la introducción, que corre a cargo de Somolinos Molina, coordinadora del volumen. Parte de la premisa de que los textos de Rosa, especialmente los adscritos a la narrativa social, política y de la memoria –por emplear solo algunas categorías–, llevan algunos años siendo objeto de estudio, por lo que este libro es un ejercicio de pensamiento colectivo en el que se ofrecen diferentes visiones sobre una trayectoria ampliamente consolidada en las letras en España. Somolinos Molina presenta las intervenciones de sus colegas y concluye afirmando que el libro, en su conjunto, contribuye a esclarecer algunos aspectos de la obra del autor y a conocer de forma crítica su trayectoria.

La primera contribución sobre la obra de Rosa es la de Mélanie Valle Detry, que lleva por título “La lectura incómoda. Un recorrido crítico por la narrativa de Isaac Rosa”. La investigadora emplea el sintagma “pacto de lectura” para hablar del vínculo que se crea entre los lectores y el autor en su intento por promover una lectura de sus obras “exigente, crítica y política” (30), que no busca satisfacerlos en todo momento, sino que propone –“impone” (33)– una mirada a la realidad, a

pesar de sus claroscuros. Valle Detry también se centra en el estudio de la ironía y del humor en la trayectoria de Rosa y la analiza especialmente en sus primeros proyectos narrativos y a lo largo de buena parte de sus textos periodísticos.

En el capítulo “Escritura y memoria democrática. La evolución de las estrategias narrativas en las novelas de Isaac Rosa”, Violeta Ros realiza un estudio de la trayectoria literaria del autor poniendo el acento en cuatro de sus novelas pues en ellas se ofrece una mirada crítica a la memoria de las violencias políticas que tuvieron lugar en las etapas más conflictivas en el país el siglo pasado: la guerra civil, el franquismo y la Transición. En especial, la investigadora se refiere a las que, en sus palabras, son las tres estrategias de Rosa para representar el pasado tomando distancia de los relatos ofrecidos por los discursos oficiales: la metatextualidad, el empleo de la parodia y “la tensión del pacto de verosimilitud que se establece implícitamente entre el narrador y el lector” (57).

El análisis de una obra concreta de Rosa también es objeto de algunos de los capítulos del libro. En “La dimensión transtextual de *¡Otra maldita novela sobre la guerra civil!*”, Javier Sánchez Zapatero pone en valor la reescritura y relectura que hace Rosa sobre *La malamemoria*, su primera novela, al convertirla en una nueva obra, más valiosa y original gracias a su carácter experimental y a la autocrítica que se encierra en ella. El repaso de Sánchez Zapatero por los distintos niveles desde los que se puede contemplar el texto lo lleva a concluir que Rosa ha dotado de un nuevo significado a su obra y que los lectores, como el propio autor, deben cuestionar sus lecturas desde una perspectiva crítica y abierta que no se ciña a miradas superficiales. También David Becerra Mayor se ha centrado en revisar uno de los textos más cono-

cidos de Rosa en el capítulo “Final abierto, compromiso y *lo real* de la democracia española en *El vano ayer*, de Isaac Rosa”. El investigador analiza el desenlace y subraya el acierto de la novela al poner en duda el desarrollo de la Transición y la no ruptura con el franquismo, como denuncia y explora Rosa, quien, “ante la imposibilidad de ofrecer un final que cierre simbólicamente el conflicto abierto, convoca e insta a sus lectores a completar el sentido de su novela, a la manera sartreana (90)”.

Los siguientes dos capítulos se centran en una cuestión recurrente en la narrativa de Rosa: la representación del trabajo desde un punto de vista socio-político. En “El trabajo y la lucha. Sobre el dispositivo político y cultural de Isaac Rosa”, Ángela Martínez Fernández se centra en tres de las novelas del autor para hablar del referente obrero y de las formas de afrontar la representación de los conflictos relacionados con el mundo laboral y sus transformaciones en el siglo XXI desde una lucha colectiva. A continuación, en “Rendir y rendirse: el trabajismo bajo la lupa en la narrativa de Isaac Rosa”, Katja Jansson vincula algunas novelas y cuentos de Rosa con la problematización del trabajo, protagonista en títulos como *La mano invisible*, y elogia la preocupación del autor por “explorar los efectos de la precarización” e “interrogar la función y el valor del trabajo” (116).

En sintonía con las aportaciones anteriores y con los conflictos sociales en la obra del autor, se encuentra “Isaac Rosa: el derecho a la vivienda en la ciudad neoliberal”, en el que Somolinos Molina reflexiona acerca del papel que ocupa ese problema en algunos de los textos de Rosa. La coordinadora del volumen entronca la atención que presta el autor a esta cuestión con la narrativa social de mediados del siglo pasado, en la que

autores y autoras ya representaron en sus obras literarias la dificultad de acceso a la vivienda, la precariedad en torno a esta cuestión y el deficiente papel del Estado para garantizar ese derecho. Rosa, entonces y como afirma la investigadora, actualiza esta problemática y la vierte al contexto neoliberal, ofreciéndonos personajes que apenas pueden pagar la hipoteca, que son desahuciados, que regresan a casa de sus padres ante el fracaso en su búsqueda de la independencia...

Un aspecto de la obra de Rosa menos estudiado que los anteriores es el de la sexualidad. En “La sexualidad como metáfora político-social en *La habitación oscura*, de Isaac Rosa”, Amélie Florenchie explora la novela de Rosa en la que considera que es más explícita la representación de la sexualidad y del cuerpo como objeto de deseo. El título de la obra es a su vez el espacio protagónico y simbólico del relato y las relaciones sexuales en relación con él funcionan, en palabras de la investigadora, como una “metáfora del impacto deletéreo del sistema neoliberal sobre el cuerpo social” (156).

El volumen de cuentos *Tiza roja* (2020) se estudia desde diferentes perspectivas en las siguientes dos aportaciones. Por un lado, en “Isaac Rosa, escritor feminista y de clase: el caso de *Tiza roja*”, Isabel Araújo Branco caracteriza al autor como indica en el título. Primero se apoya en las declaraciones del propio Rosa, cuya posición ya conocida revela su compromiso político y social vinculado con los valores de la izquierda. Después, se centra en el tratamiento de estas cuestiones en algunos de los relatos del mencionado volumen, en los que las protagonistas son mujeres trabajadoras, lo que demuestra la responsabilidad de un autor cuya escritura, como concluye el capítulo, “sirve a las luchas anticapitalistas y feministas” (174). Por

otro lado, en “La pantalla en los relatos de Isaac Rosa (*Tiza roja*, 2020): múltiples caras de una misma moneda”, Ana Gustrán Loscos se centra en la presencia de lo audiovisual que se encuentra en las narrativas actuales y que en la de Rosa se aprecia especialmente en sus textos breves. La investigadora no se detiene exclusivamente en la aparición de medios tecnológicos en los relatos, sino que va más allá y sostiene que el autor los emplea para evidenciar la falta de neutralidad en ellos y su capacidad para influir en el terreno económico e ideológico y, por tanto, en el ámbito social.

De nuevo, una cuestión central en la narrativa de Rosa como es el trabajo ocupa la atención de una de las aportaciones. En este caso, en “#nosvenganconcuantos: precariedad y sujeto en/ de la crisis en la narrativa breve de Isaac Rosa”, Maura Rossi revisa buena parte de los cuentos del autor para advertir en ellos una forma de oposición y resistencia a la realidad socioeconómica actual, una denuncia a la dulcificación de la precariedad y la explotación laboral, que, sin embargo, tienen lugar para la esperanza a través de la solidaridad y la lucha colectiva de los personajes.

La penúltima novela de Rosa, la última publicada cuando se llevó a cabo el seminario que congregó a los especialistas que participan en el volumen, centra la atención de las siguientes dos aportaciones. En primer lugar, en “La estafa del yo-soy: sobre amor y libertad (de elección) en *Feliz final*”, María Ayete Gil parte de conceptos teóricos en relación con el entendimiento del sujeto, de la libertad y del amor como construcciones ideológicas y pasa a explorar la novela en cuestión desde esos presupuestos para concluir que, como se observa a través de los personajes y situaciones de *Feliz final*, el amor no todo lo puede. A continuación, en “Contar a partir del fin. Una lectu-

ra de *Feliz final*, de Isaac Rosa”, Ângela Fernandes propone revisar la obra teniendo en cuenta las relaciones “entre los mundos interiores y el mundo de las palabras” (225), es decir, entre la intimidad de los personajes y las posibilidades del lenguaje.

Dejando a un lado la producción principalmente narrativa, Albert Jornet Somoza dedica su aportación a la revisión de los textos periodísticos de Rosa. Así, en “El vano hoy: técnicas de revelación y desplazamiento de la voz intelectual en la prosa periodística de Isaac Rosa”, el investigador se plantea el espacio de actuación que le queda al autor en su participación en la esfera pública, a través de sus columnas periodísticas más recientes, en tanto que intelectual que intenta no caer en una posición de privilegio en sintonía con el mercado y los discursos dominantes.

Un asunto apenas estudiado hasta la fecha, pero sumamente interesante es el de la escritura de prólogos para distintas obras por parte de este autor. En “Isaac Rosa prologuista (2008-2021). Conversaciones a distancia”, Bénédicte Vauthier efectúa una detallada revisión de los prólogos realizados por Rosa, entendidos como piezas autónomas y de calidad (268), para reafirmar que se trata de un autor comprometido tanto a nivel personal como con su profesión. De hecho, la investigadora ha contado con la colaboración de Rosa para recoger cuántos prólogos había escrito –más de treinta– y para responder a sus preguntas sobre ellos, algunas de ellas incluidas en el capítulo.

El volumen se cierra con una aportación en la que intervienen tanto el autor como dos de los investigadores ya mencionados, Ayete Gil y Becerra Mayor. Se trata de “Narrar el conflicto. Entrevista a Isaac Rosa”, que ofrece las preguntas de los investigadores y las respuestas del autor con respecto a algunos aspectos de

su obra, desde sus inicios hasta la actualidad.

A la vista de todos estos capítulos, puede decirse que, en su conjunto, *Narrar la grieta. Isaac Rosa y los imaginarios emancipadores en la España actual* se erige como un volumen de referencia para quienes deseen aproximarse a la obra de este autor tanto desde un punto de vista más general como desde uno más academicista. En el libro se explora la escritura de Rosa desde diferentes perspectivas que se complementan entre sí y enriquecen la visión de los textos que ha aportado sobre ellos el propio autor. Este ensayo ofrece un amplio y riguroso conjunto de voces especializadas que se ha interesado por una obra de calidad narrativa y periodística perteneciente a uno de los autores actuales de referencia en España, cuya trayectoria, a la que habrá que seguir prestando

atención, brinda una visión crítica sobre la realidad y, en especial, sobre los modos de representarla. Las distintas problemáticas que se resaltan en los textos de Rosa revelan un férreo compromiso y la autoconciencia de que se trata de una figura pública cuyo discurso puede llegar a miles de lectores. Tanto sus novelas como sus cuentos, sus colaboraciones periodísticas en distintos medios de comunicación e, incluso, sus prólogos para otras obras invitan a la reflexión y a repensar desde ellos cuestiones como la memoria, el trabajo, la sexualidad o el amor, como han puesto de relieve los capítulos de este libro. Por lo tanto, este compendio de estudios propone un acercamiento necesario a la trayectoria de Rosa y defiende que, como hace el autor, el avance, y de algún modo la esperanza, reside en la resistencia y el trabajo colectivo.

TABERNERO HOLGADO, Carlos  
(2023).

## LA VENGANZA DE LA NATURALEZA. 50 NARRATIVAS EN TORNO AL MEDIO AMBIENTE.

Barcelona: Universitat Oberta de Catalunya.

Una reseña de:

BETLEM PALLARDÓ AZORÍN

Universitat de València

bepa4@alumni.uv.es

Naturaleza salvaje, amenazante, cruel; pero también naturaleza inspiradora, idílica, salvadora. Desde nuestra limitada perspectiva humana, saturamos a la naturaleza de contradicciones: en ella proyectamos tanto nuestros temores como nuestros anhelos. Se hace necesario, en la encrucijada medioambiental en la que nos situamos, preguntarnos de dónde surgen dichos miedos, en qué sentido deseamos el *retorno a lo natural* y qué nos dice todo ello de nosotres y de nuestra relación con el entorno.

Todas estas cuestiones se exploran en las producciones culturales; en particular, es relevante la industria del cine, que ya desde sus orígenes se hace eco de la diversidad de narrativas sobre la naturaleza que circulan en el imaginario colectivo. De esta multitud de miradas y conflictos se ocupa Carlos Tabernero Holgado en *La venganza de la naturaleza. 50 narrativas en torno al medio ambiente*, obra en que aborda cincuenta producciones cinematográficas de muy diversa índole, desde clásicos de ciencia ficción hasta películas de animación, pasando por la película documental.

El libro consta de dos bloques claramente diferenciados: el primero de ellos constituye un ensayo en el que el autor pone en diálogo numerosas producciones cinematográficas y las narrativas que estas proponen de la naturaleza; el segundo bloque, que conforma el grueso de la obra, está formado por cincuenta capítulos que presentan cincuenta reseñas de películas ordenadas cronológicamente.

La primera parte de *La venganza de la naturaleza* se abre con una introducción a las narrativas de la naturaleza a partir de ejemplos como el capítulo “Act of God” (“Fuerza mayor”, Julian Jarrold, 2016) de la serie *The Crown* (Peter Morgan, 2016), que ficcionaliza la Gran Niebla de Londres; el documental *Before the Flood* (Fisher Stevens, 2016), en

que Leonardo di Caprio, desde su problematizable posición de privilegio, invita a la población a tomar conciencia de la necesidad de actuar frente a la crisis medioambiental; o la película *Jurassic Park* (Steven Spielberg, 1993), basada en el libro homónimo de Michael Crichton (1990), que pone en relato justamente lo *ilusorio* de la tecnocientífica ilusión de control humano sobre de la naturaleza.

Además, Taberero explica algunos de los criterios de selección de las obras. Así, por ejemplo, el autor justifica la inclusión de pocos documentales en el corpus, pese a su proliferación actual. Según Taberero, tanto la pretensión de objetividad de los documentales como su confrontación con intereses diversos hacen que sean terreno fértil “para la acción de los mercaderes de la duda y de los teóricos y ejecutores de la ignorancia” (2023: 26). En cuanto a las películas de ficción, el autor sostiene que en ellas “también operan esos mismos mercaderes de la duda”; sin embargo, la ficción “nos permite adentrarnos desde otros rincones de la emoción y la imaginación en diversas formas de expresión y de experiencia, y por tanto, también, de argumentación” (2023: 26).

Otra cuestión que se trata en esta primera parte es la cronología de las obras fílmicas, que abarca desde los años 20 del siglo pasado hasta nuestros días —la primera película analizada es *Nanuk, el esquimal* (*Nanook of the North*, Robert J. Flaherty, 1922) y la última es *Lo que arde* (*O que arde*, Oliver Laxe, 2019)—. Taberero establece una división cronológica en periodos, atendiendo no solo a la evolución de las perspectivas y narrativas sobre la naturaleza, sino también a momentos históricos relevantes. Los acontecimientos históricos son de distinta índole: el autor, por un lado, destaca hitos políticos y sociales; por otro lado, atiende a la evolución de la historia

del cine, con acontecimientos específicos como la generalización de los televisores en los hogares.

El autor subraya, asimismo, que el objetivo de establecer esta cronología no consiste en fijar periodos compartimentados y estancos (de hecho, no están acotados por fechas exactas), sino subrayar los vínculos entre las diferentes narrativas de la naturaleza que ofrecen las películas y sus contextos históricos y culturales. Por otra parte, la cronología puede arrojar luz sobre la inclusión de películas que no tratan de forma explícita sobre la naturaleza, pero que presentan temas relacionados con cuestiones medioambientales.

El primer periodo se remonta a los orígenes del cine. A finales del siglo XIX e inicios del XX, la fiebre colonizadora, de acuerdo con el imperativo científico-tecnológico, se despliega sobre el medio natural. Taberero aporta varios ejemplos que ilustran el “espíritu de control de la época: mundos descubiertos por sociedades obsesionadas con la expansión, capturados y preservados por científicos henchidos de orgullo y ambición” (2023: 28); entre ellos, destacan el seminal *Viaje a la luna* (*Le voyage dans la Lune*, Georges Méliès, 1902) y *El mundo perdido* (*The Lost World*), película de 1925 dirigida por Harry Hoyt y basada en la obra homónima de Sir Artur Conan Doyle de 1912.

La segunda etapa se caracteriza por una reflexión en torno a la dicotomía entre el espacio urbano y la naturaleza. Ante la modernidad urbana e industrial, la naturaleza se presenta como una vía de escape. Surge pues la idea de *salir* a la naturaleza, entendida como espacio alternativo al modelo capitalista de producción y consumo masivos. Taberero señala que las películas cuestionan esta separación tajante que la modernidad impone entre naturaleza (salvaje) y espacio urbano (civilizado). Así, en algunas películas, la natura-

leza que en un principio parece externa y lejana se vuelve hacia nosotros vengándose con la violencia de las catástrofes naturales —es el caso de *Deluge* (Felix E. Feist, 1933)—. El autor señala *King Kong* (Ernest B. Schoedsack y Merian C. Cooper, 1933) como ejemplo paradigmático de película que aúna estas narrativas: en ella aparece la búsqueda frustrada de la naturaleza, la venganza de la naturaleza, así como el anhelo de dominación y explotación justificadas por retóricas científico-técnicas.

De la siguiente etapa, destacan los documentales de carácter explícitamente conservacionista de mediados del siglo xx, como las *True-Life Adventures* (James Algar y otros, 1948-1960). Poco antes, durante la Segunda Guerra Mundial, se estrenaba *Bambi* (David Hand y otros, 1942), también con una mirada conservacionista que, en este caso, se sirve del antropomorfismo para plantear la urgencia de preservar los espacios naturales y proteger a sus habitantes. Como apunta Taberero, otras películas de este período —*Godzilla. Japón bajo el terror del monstruo* (*Gojira*, Ishirô Honda, 1954) o *Los pájaros* (*The Birds*, Alfred Hitchcock, 1963)— parecen sugerir que el propósito de enmienda llega demasiado tarde: la naturaleza, ultrajada y con ánimo de venganza, engendra monstruos que nos invaden.

Con la llegada masiva de televisores a los hogares —y, con ellos, los exitosos documentales de David Attenborough, Jacques Cousteau o, en el ámbito español, Félix Rodríguez de la Fuente—, señala Taberero, se genera una conciencia colectiva de la necesidad de los movimientos conservacionistas y ecologistas, que se consolidan definitivamente en los años 70. En este período surgen además epistemologías pos/neocoloniales que problematizan la apropiación colonial, también la del medio natural. El autor defiende que dichas epistemologías se plasman en produc-

ciones fílmicas, como por ejemplo las del Tercer Cine, que se alejan de los circuitos industriales y comerciales para proponer un cine comprometido que busca mover a los espectadores a la acción política. La conciencia del colapso medioambiental y la problematización de las narrativas del progreso científico-técnico estimulan la creación de películas de ciencia ficción. Entre los numerosos ejemplos que aporta Taberero, destacan películas como *El planeta de los simios* (*Planet of the Apes*, Franklin J. Schaffner, 1968) o *Cuando el destino nos alcance* (*Soylent Green*, Richard Fleischer, 1973).

A finales del siglo xx, con acontecimientos como el devastador accidente de Chernóbil, la naturaleza que se ofrece como salida del capitalismo neoliberal se ve cada vez más lejana y quimérica y por ello las obras fílmicas imaginan un futuro apocalíptico, aterrador. De esta etapa, Taberero destaca los *thought experiments* de la ciencia ficción especulativa que añora la naturaleza en un futuro poshumano, con clásicos como *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982) o *Ghost in the Shell* (Mamoru Oshii, 1995).

A principios del siglo xxi, el desarrollo tecnológico vertiginoso junto a la alarmante crisis climática, la superpoblación y el agravamiento de la brecha socioeconómica consolida la actitud pesimista que se plasma en producciones cinematográficas diversas. *A. I. Inteligencia artificial* (*A. I. Artificial Intelligence*, Steven Spielberg, 2001) es un caso representativo de dicha tendencia. Taberero afirma que, en este momento, “La percepción de amenazas incontrolables en un mundo que hasta ahora hemos creído que nos pertenece, olvidándonos de que no es una cuestión de propiedad, sino de complicidad, nos lleva a estados heredados de esquizofrenia paranoide” (2023: 37).

En un contexto de colapso medioambiental, algunas películas cifran la esperanza en una co-

munidad alternativa que se cimienta en la justicia social. Así, Taberero contrasta *Mad Max: Salvajes de autopista* (*Mad Max*, George Miller, 1979), que pone en relato la desesperanza masculina ante la destrucción apocalíptica, con la cuarta película de la saga, *Mad Max: Furia en la carretera* (*Fury Road*, George Miller, 2015), la cual, desde otra sensibilidad, propone una comunidad matriarcal donde la supervivencia exige responsabilidad y solidaridad.

Para cerrar la cronología y a modo de epílogo de esta primera parte, Taberero se detiene en la pandemia de coronavirus. Aunque a lo largo de *La venganza de la naturaleza* el autor elude deliberadamente la pandemia para evitar que su actualidad avasalladora desplace el centro del argumento, en este epílogo señala acertadamente que las ficciones literarias y cinematográficas sobre epidemias son relevantes en el estudio de las narrativas del medio ambiente, ya que “las enfermedades infecciosas que se extienden globalmente nos enfrentan a nuestros modos de vivir y morir” (Taberero, 2023: 39).

La segunda parte, como se menciona arriba, constituye el grueso de la obra. Aquí se presentan cincuenta películas; para cada una de ellas, se aporta una ficha técnica con datos como el título original, la dirección, el guion, los intérpretes, el país, el año o la duración, entre otros. Tras la ficha técnica, encontramos una breve reseña. En ella, el autor ofrece un resumen, lo cual resulta de gran utilidad si se desconoce la obra fílmica en cuestión. Además, según la obra, se pone en relación con otras obras, se aporta el contexto de recepción o se señalan aspectos técnicos relevantes.

Así, por ejemplo, en la reseña de *El mundo perdido*, la monstrificación de los dinosaurios se vincula con la película *El monstruo de tiempos remotos* (*The Beast from 20.000 Fathoms*, Eugène

ne Lourié, 1953). Además, se subraya el papel de los efectos especiales en la consolidación de “una forma de entender la naturaleza como objeto de estudio susceptible de ser adecuadamente interpretado y convenientemente apropiado (desde el punto de vista científico, industrial y comercial)” (Taberero, 2023: 49). Por su parte, en su análisis de *Bambi*, Taberero se detiene a comentar la recepción ambivalente que tuvo en su momento. Finalmente, es destacable la reseña del documental *Grizzly Man* (Werner Herzog, 2005), en que el autor incluye un breve análisis de ciertos aspectos técnicos. Entre otras cuestiones, subraya las implicaciones narrativas del contraste entre la primera persona de Herzog, director del documental, y la primera persona de Treadwell, protagonista del “metraje encontrado” por Herzog.

En conclusión, *La venganza de la naturaleza* supone una valiosa contribución a los estudios cinematográficos: aporta una —hoy más que nunca— necesaria visión (eco)crítica de las representaciones del medio ambiente a lo largo de la historia del cine. La obra interesará a una amplia audiencia; con un estilo claro y conciso, pero sin perder rigor académico, Taberero ofrece un acercamiento panorámico a los imaginarios que invocan las películas y nos invita a reflexionar sobre cómo el cine refleja y moldea dichos imaginarios. En última instancia, esta obra nos recuerda que la naturaleza no es algo ajeno y lejano, no es un mero escenario ni es el enemigo; la naturaleza no busca venganza, puesto que, en definitiva, formamos parte de ella.

MATEO LEIVAS, Lidia  
(2022).

## IMAGINARIOS DE LA CLANDESTINIDAD. COMPLICIDAD, MEMORIA Y EMOCIÓN EN NUEVE TRAMAS.

Madrid: Akal

Una reseña de:

ZOÉ DE KERANGAT

UNED

zoe.kerangat@gmail.com

No es tan habitual que un libro venga a remover nuestros esquemas de manera que nos pone ante los ojos lo que no podíamos – o lo que no queríamos – ver. El segundo libro de la historiadora del arte Lidia Mateo Leivas *Imaginarios de la clandestinidad. Complicidad, memoria y emoción en nueve tramas*, publicado por la editorial Akal en 2022, hace justo esto. Nos invita a poner las palabras justas sobre algunas imágenes del pasado que quizás sí veíamos o intuíamos, pero cuyo potencial disruptivo no sabíamos encontrar. Y es que, como dispositivos o vehículos de memoria, las imágenes del pasado tienen esta capacidad de disrupción de los paradigmas o discursos hegemónicos. Con esta *imagen-mirada* que nos interpela, nos atraviesa desde el pasado. Mateo Leivas nos lleva a pensar estos imaginarios de la clandestinidad como burbujes que han sabido brotar de los recovecos y escondites para crecer y hacerse evidentes para quienes estamos dispuestos/as mirar.

La introducción del libro empieza por una serie de preguntas que nos plantea la autora. Estas preguntas son una prolongación de la investigación que empezó y plasmó Mateo Leivas en su libro anterior *El revés de la censura* (Mateo Leivas, 2020). Pero a la autora le quedaban preguntas por hacer, imágenes por sacar a la luz con esta sensibilidad con la que tenemos que tratar todo lo que alguna vez estuvo escondido por necesidad, por sobrevivencia. En esta parte introductoria, planta las semillas para las tramas que siguen, explicando la antesala del montaje que nos presenta en este libro, cómo surgieron los casos y, sobre todo, cómo surgió la escritura alrededor de ellos. También deja claro que se trata de desmontar jerarquías. La de un tiempo lineal y cronológico, desvinculado al espacio. La de una historia que

privilegia unas voces sobre otras, invisibilizando estas últimas. Asimismo, nos sitúa el lugar de escritura, hablando de ese presente pandémico que, parece, ya se ha convertido en un pasado. Pero, como dijimos, no se trata de estudiar los acontecimientos uno tras otro, sino rebuscar estos brotes del pasado, tan mágicos como dolorosos.

A lo largo del libro, Mateo Leivas hace uso de diversas formas de escritura, mezclando estilos más personales de narración, con apuntes teóricos o partes etnográficas. En lo teórico, se apoya en diversos/as autores/as de estudios visuales, de la memoria, de la política, descoloniales y feministas, ofreciendo así el aparato conceptual que nos ayuda a navegar estas nueve tramas que nos ofrecen un recorrido por los lugares escondidos de la memoria del pasado violento. En este sentido, el prólogo de Mieke Bal lo compara a una novela de suspense y a un montaje de varias historias y de varios aspectos que la autora supo integrar muy bien. Mateo Leivas también puntúa las páginas del libro con varias citas literarias o poéticas de Annie Ernaux, Jean-Baptiste Vidalou, Marcos Ana o Toni Morrison, para mencionar solo a unas pocas. Estas citas no solo amenizan una lectura (que seguiría más que agradable incluso sin ellas), haciéndonos reflexionar y trazar estos puentes, sino que además muestra la gran versatilidad con la que la autora maneja el lenguaje y las referencias culturales.

En este libro, la autora nos acerca a las imágenes que conforman los imaginarios de la clandestinidad con la ayuda de nueve tramas, nueve ejemplos de estas imágenes que, por distintas razones y de distintas maneras, estaban escondidas. En la primera trama “Imagen-mirada. Despertar a los muertos y recomponer lo destruido”, que da inicio a la primera parte “Dar sentido, hacer sensible”, Mateo Leivas desarrolla el concepto de

*imagen-mirada*, la que nos mira, a través de la imagen de un anciano cuya mirada parece absorbida por la cámara pero fugazmente, en medio de una distribución alimentaria en el marco de la Guerra Civil y de la posguerra española. La autora se encontró esta imagen en distintos contextos visuales de manera casi fortuita. Remitiendo a su investigación sobre el cine clandestino durante la transición (Mateo Leivas, 2020), procede a desarrollar una arqueología de esta imagen y de su trayectoria, de por qué le y nos interpela desde el pasado, recurriendo a Walter Benjamin (1989). La introducción también es el lugar para que enmarquen teóricamente las imágenes clandestinas, siempre a través de ejemplos, definiendo la clandestinidad como “ese espacio oculto de resistencia estética en el que un imaginario radical iba creciendo” (Mateo Leivas, 2022, p. 41) en los años posteriores a la muerte de Franco. Entre estos ejemplos, Mateo Leivas rescata fotogramas de documentales de la transición como “O todos o ninguno” (1976), por ejemplo. En este documental se exponen las personas implicadas en lugar de ocultarse, retratando el momento de posibilidad que se abrió a finales de 1975, pero también a modo de desafío.

En la segunda trama, titulada “¿Quién puede variar la densidad del tiempo?” analiza a través de las viñetas publicadas entre la muerte de Franco y 1977, un “horizonte de expectativa” (Koselleck, 2004) frustrado como fue la transición. Un momento en el que, después del desencadenante de la muerte del dictador, podría haber irrumpido la memoria, pero se cerró esta posibilidad. La autora disecciona los intersticios del tiempo, su capacidad de compresión y de estiramiento a través de estas imágenes producidas en este momento de esperanza y de frustración, de desencanto finalmente. Estas viñetas son el lugar donde se puede

percibir este tiempo no cronológico enrevesado y donde a la vez se negociaba esta disputa por el futuro. Una de ellas es la de Chumy Chumez, publicada dos días después de la muerte de Franco en *Hermano Lobo*, en la que alguien le tapa los ojos desde atrás a una persona que, jugando a adivinar quién es, afirma “¡El futuro!”, retratando este horizonte de expectativa que provocó la muerte del dictador. Sin embargo, nos explica la autora, no se trataba solo del futuro, sino que ese momento se vinculaba al espacio de experiencia que se había creado en los últimos años.

La tercera trama “A las 5 de la tarde. Imágenes desorientadas y relatos entre océanos” es el relato de las fotografías que sacó Aurelio González después del golpe de Estado de 1973 en Uruguay y de la desorientación provocada por este golpe. Mateo Leivas desanda el recorrido de estas imágenes al margen del tiempo y en los recovecos de lo visible. Esta trama, inevitablemente, cuenta más allá de las propias fotografías. Cuenta cómo llegó la autora a ellas, cuenta sus personas y protagonistas, cuenta a Aurelio y alrededor de él. De esta manera, desarrolla un relato alternativo de la resistencia al golpe en Uruguay y del recorrido posterior de sus imágenes. Pude disfrutar de la exposición de las fotografías de Aurelio que comisionó Mateo Leivas en el CCHS-CSIC en 2014, y que menciona ella en la trama también. Con esta ocasión, compré una de las copias de las fotografías y la tengo a mis espaldas mientras escribo esta reseña, de manera que podemos sentir este trayecto de las imágenes aún más cerca, y comprender algunas de sus ramificaciones.

La segunda parte del libro “Imágenes que no”, empieza con la cuarta trama “Los Sucesos de Vitoria: custodia y fuga de sus imágenes”, que vierte

sobre el devenir de las imágenes de los Sucesos de Vitoria del 3 de marzo de 1976, a través del Colectivo de Cine Militante, quienes tuvieron las imágenes en un primer momento y crearon un documental sobre lo sucedido. A través de este relato, la autora analiza los peligros del archivo, los riesgos que implicaban que estas imágenes entrasen a formar parte de archivos oficiales, institucionales. Mientras permanecieron en la clandestinidad, estaban a salvo, pero acabaron pasando y, con ello, se usaron para banalizar el pasado y su violencia.

La quinta trama “Gijón, invierno de 1976. Ecología de la recepción de una película clandestina” es una continuación de la cuarta ya que, en ella, seguimos a Mateo Leivas en el intento de reconstrucción de una proyección del documental del CCM sobre los Sucesos de Vitoria. Para ello, nos guía Marisa González de Oleaga, quien asistió a la proyección del documental en Gijón en 1976. En esta trama, nos guiamos también por las sensaciones corporales y las experiencias afectivas.

La sexta trama “¿Qué es lo que no podemos recordar? Imágenes sin representación en los procesos de memoria” se mete de lleno en lo que Mateo Leivas llama “imágenes que no”. Las que no se ven, las que no tienen representación. O, más precisamente, las que no recordamos, las del pasado que hoy ya no se ven, a las que no tenemos acceso. Se trata de lo que la autora llama “el reverso de la memoria” (Mateo Leivas, 2022, p. 168). Esta trama sirve también para explicar los complejos mecanismos de la memoria y su vínculo con la expresión corporal. En esta no-memoria, ocupan un lugar importante las personas migrantes por ser “sin papeles”. Se trata también de un llamamiento a vincular la memoria de los años 30, de la Guerra Civil y del franquismo, a una memoria más larga

y multidireccional, que mira a las otras también.

La tercera parte “Revueltas, inapropiadas, fuera de lugar” da paso a las tres últimas tramas del libro. Con la séptima, la de la memoria-abrazo, seguimos con la expresión corporal. Está dedicada a Tango Crítico, un grupo que lleva este baile argentino al antiguo centro clandestino de detención, tortura y exterminio Olimpo en el barrio de Floresta en Buenos Aires, un lugar en el que se secuestró, torturó y mató numerosas personas durante la dictadura cívico-militar en Argentina entre 1976 y 1983. La autora refleja en sus palabras, además, el hecho de que ella misma puso el cuerpo y vivió Tango Crítico. Esta trama nos retrata esta memoria militante que ofrece, nos explica la autora, puntos de fuga a partir de los cuales el pasado es una entrada a las luchas políticas presentes también.

La octava trama es la historia y, como no, la experiencia de Hanneke Willemse, una anarquista holandesa que se interesó por la revolución de los años 30 en Aragón, más precisamente en el valle del Río Cinca. Con un grupo realizó documentales en los años 80. A través de la trayectoria de Hanneke, Mateo Leivas vincula esta lucha al movimiento kraker, o la ocupación en Holanda. En su escritura se refleja el cuidado que la autora le proporciona a la vida de Hanneke y a las huellas que dejó a su paso por Albalate de Cinca.

La novena trama anuncia las líneas de investigación a las que la autora se quiere dedicar en los próximos trabajos. Esta última parte analiza la memoria feminista y conecta las mujeres en los movimientos memorialistas con la memoria de las asesinadas por feminicidios, que promueve una memoria que atiende a la denuncia de la jerarquización social de género. El punto de partida y el hilo para la reflexión es Ana Orantes y su asesinato después de dar testimonio en la te-

levisión del maltrato que había sufrido por parte de su ahora exmarido, quien la asesinaría en Granada en diciembre de 1997. También guía esta trama la historia de Liliana Rivera Garza, asesinada en México en 1990 por su exnovio, de la mano del relato de Cristina, hermana de Liliana.

El libro concluye con esta novena trama, dejando claro el paso a seguir. No propone el típico resumen de los aportes de la obra, pero podríamos rescatar las palabras de la prologuista: “Lo personal es político, y lo político es personal” (Bal, 2022). Así queda claro hasta qué punto se involucra la autora en los escritos que nos propone, sin por ello perder los aspectos más académicos que van entrelazados entre los hilos que componen estas tramas, formando en su conjunto una gran telaraña que nos atrapa para adentrarnos en estos intersticios, en estos espacios que no se ven, pero a los que Mateo Leivas nos lleva. Por último, haría hincapié en la presencia de los afectos a lo largo del libro. Ya con el título, que lleva la palabra “emoción”, podemos entender que no se trata solo de analizar con el cerebro, sino también, como queda claro a la lectura de las tramas, de involucrar los afectos, y eso a través del cuerpo. Los afectos de las personas que protagonizan las tramas, los afectos de la autora, los afectos de las personas que leemos se ven directamente implicados. A mi modo de ver, es una manera distinta de interpelar nuestros pensamientos, llevándolos a conectarse con las sensaciones, la sensibilidad, y a la vez cuestionando nuestros modos habituales de pensar la memoria. Es posible que no todo el mundo acepte este cuestionamiento propio y descarte este tipo de investigar, pero creo que debería hacernos mover para que nuestro trabajo de investigación sirva para buscar lo que queda escondido por fuerza.

## Bibliografía

- Bal, M. (2022) 'Prólogo. Lo personal es político, y lo político es personal', in Mateo Leivas, L., *Imaginarios de la clandestinidad. Complicidad, memoria y emoción en nueve tramas*. Madrid: Akal, pp. 7-14.
- Benjamin, W. (1989) *Discursos interrumpidos I*. Buenos Aires: Taurus.
- Koselleck, R. (2004) *Futures Past. On the Semantics of Historical Time*. New York: Columbia University Press.
- Mateo Leivas, L. (2020) *El reverso de la censura. Cine clandestino durante el tardofranquismo y la Transición*. Murcia: CENDEAC.
- Mateo Leivas, L. (2022) *Imaginarios de la clandestinidad. Complicidad, memoria y emoción en nueve tramas*. Madrid: Akal.

VASALLO, Brigitte  
(2018).

## *PENSAMIENTO MONÓGA- MO, TERROR POLIAMO- ROSO*

Madrid: La Oveja Roja

Una reseña de:

**NEREA BENÍTEZ COLLADO**

Universitat de València

nebeco@alumni.uv.es

La reciente reivindicación de la salud mental, la liberación sexual, la desmitificación del amor romántico y la revisión de los cuidados alrededor de las relaciones interpersonales, ha propiciado que en los últimos años se revisiten conceptos como el poliamor, la monogamia y las exclusividades desde ópticas cada vez más críticas y conscientes. Lo que en un inicio se presentaba en los medios hegemónicos como algo escandaloso, llamativo por suscitar curiosidades culpables, o incluso exótico, paulatinamente ha ido ocupando espacio en los usos sexoafectivos de nuestra sociedad. Cada vez son más abundantes los foros y cuentas en redes sociales acerca del amor libre –término comúnmente reemplazable por “poliamor”, más popular–, así como publicaciones entorno a esta cuestión en forma de ensayos y casi manuales sobre cómo desmontar los celos y llevar a cabo relaciones no monógamas sanas.

En este contexto de aparente revisión de la norma de la monogamia se inscribe el título de *Pensamiento monógamo, terror poliamoroso*, de Brigitte Vasallo, “expulsada de numerosos grupos poliamorosos por irreverente” (2018: 1), según su propia descripción en la edición reseñada. La utilización de la palabra “aparente” responde a la naturaleza crítica del ensayo, ya que en este libro no solo se recoge un análisis de las estrategias impositivas de la monogamia –y las correspondientes no monogamias–, sino del sistema en el que se producen y que propician estas mismas lógicas que, irremediabilmente, afectarán también a las formas poliamorosas de relacionarse. Es, así pues, un estudio materialista y feminista de la cuestión que, sin embargo, no se separa de lo íntimo y autobiográfico, características que se ven desde su propio índice, dividido en tres par-

tes: “Lo personal”, “Lo político” y “Las entrañas”.

Pese a esta división, la imbricación de aquello que creemos propio del plano individual, como el amor y el sexo, y las estructuras políticas que lo sustentan, como el sistema económico neoliberal, el Estado-nación y el sistema sexo-género binario, aparece latente en toda la obra<sup>1</sup>. A lo largo de la lectura resonará la famosa afirmación de la segunda ola del feminismo “lo personal es político” como el prisma a través del cual analiza cada ejemplo<sup>2</sup>. Este traspaso constante de las categorías y sus límites responde a la propuesta bastardista de Gloria Anzaldúa, para quien

Un desplazamiento enorme del pensamiento dualista en la conciencia individual o colectiva es el principio de una larga lucha, pero se trata de una lucha que podría, según nuestras mejores esperanzas, conducirnos al fin de la violación, de la violencia, de la guerra (2016: 137).

Es con esta cita de la autora chicana que Vasallo da inicio a su obra. Esta insistencia en señalar la dualidad de las categorías impuestas para equipararlas y, finalmente, desmontarlas, es el cimiento sobre el que se sustenta su discurso, mestizo en contenido así como en forma. En lo referente al estilo, la autora huye por completo de elitismos academicistas al mismo tiempo que

expresa un cuidado y análisis explícito sobre el lenguaje y sus usos<sup>3</sup>, pues este es el marco en el que cristalizan las ideas y, por tanto, que configura nuestro modo de entender la realidad. Sobre este aspecto, en numerosas ocasiones –especialmente en el primer capítulo–, se detiene para analizar la utilización de las palabras y sus consecuentes interpretaciones a la hora de configurar el molde de pensamiento monógamo<sup>4</sup>.

Ya desde la introducción se palpa la intención de ir al origen de los problemas que entrañan las relaciones en nuestra sociedad: un sistema económico neoliberal que “nos confronta y nos convierte en sujetos activos en una competición sangrante” (2018:13) del que, contrario a lo que pueda parecer, no se escapan las no monogamias, que corren el riesgo de terminar en un “consumismo afectivo” (2018: 14) contra el que la autora arremeterá constantemente en el ensayo. Para ella, un planteamiento radical y revolucionario como el que pretende ofrecer *Pensamiento monógamo, terror poliamoroso*, no puede ignorar, frivolar ni convertir en mercancía los afectos si pretende ser, en efecto, revolucionario.

El primer capítulo, “Lo personal: all you need is love, tá tarará”, aborda la monogamia como constructo de nuestra sociedad. Se detiene en las estrategias consideradas clave para entender el sistema monógamo y así, poco a poco, poder

1. Sobre el uso del término “poliamor” en lugar de “amor libre”, Vasallo escribe: “Renunciar a consumir-consumar un deseo en contexto poliamoroso es una afrenta directa a la libertad neoliberal. Es pedirle a la gente en un bufé libre que coma solo lo que necesita, lo que puede físicamente asumir y lo que es sostenible para el entorno. ¡Pues no lo llares libre, entonces! Efectivamente. Por eso yo jamás he hablado de amor libre” (2018: 180).

2. Desde el ya clásico *Ética promiscua* de Dossie Easton y Janet Hardy (2013) hasta el blog y cuenta de instagram Poliamor Blog, fundada y gestionada por Sofía Beyond desde 2017, entre otras plataformas de consulta y asesoramiento sobre relaciones no monógamas.

3. Véase su más reciente ensayo *Lenguaje inclusivo y exclusión de clase* (2021).

4. Encontramos reflexiones, por ejemplo, a raíz de la formulación asumida “ser pareja” frente a “estar en pareja” (2018: 39), o la palabra “fidelidad” frente a la de “exclusividad” y sus respectivas connotaciones (2018: 52-53).—

llegar a la raíz de su razón de ser. Como primer ingrediente señala la exclusividad, el primer rasgo contra el que se arremete a la hora de querer deconstruir el paradigma monógamo pero que, sin embargo, no deja de ser un síntoma más de una lógica mucho más profunda. No es la exclusividad, es la jerarquía –subtítulo dentro de esta primera parte (2018: 32)– que asumimos como necesaria lo que alimenta la idea de privilegiar unos vínculos frente a otros, pues estos vínculos priorizados y convertidos en estables son los que permitirían crear una sensación de pertenencia, de grupo, de familia. Siendo el pertenecer a una familia –familia sanguínea– el único remedio planteado en nuestra sociedad para evitar la soledad, para sentir seguridad, cualquier otra forma de agrupación en la que, igualmente, figuren los afectos, se considerará una amenaza a esa estabilidad garantizada por la exclusividad. Esta, pues, no es una causa, sino una consecuencia de un sistema complejo que encarna la inseguridad y a la competitividad, que riñe necesariamente con la idea de compartir y cooperar, especialmente en lo referente a los afectos. Al haber dotado a lo exclusivo ese valor, al solo existir una plaza ocupable y priorizada, la lógica de la monogamia en nuestros días, que no es sino la lógica neoliberal, aboca a una constante competición por ocupar esa plaza. El reverso crítico al que apunta Vasallo aparece cuando descubrimos estas mismas lógicas neoliberales en las no-monogamias, tan pretendidamente revolucionarias en muchos casos. En el apartado “Las herramientas del amo no desmontarán la casa del amo” (Audre Lorde, 1984), la autora analiza cómo la idea de la libertad –opuesta, en teoría, a la de la exclusividad en este ámbito– se plantea de manera mercantilista. Al cifrar la exclusividad como

el problema base en vez del sistema económico y social en el que se produce, individualista y competitivo, la multiplicidad de relaciones se convierte en la aparente solución, lo que solo termina en un consumismo de cuerpos y afectos. Ante esta situación de no escapatoria, Vasallo propone construir una forma nueva de pensar los afectos y las relaciones interpersonales que venga dada desde los márgenes, fuera de la lógica capitalista que, por un lado, apremia una exclusividad competitiva para poder mantener su *status quo* y que, por otro, promueve un consumismo individualista en el que las personas son tratadas como medios. La alternativa que plantea, en la que se detendrá pausadamente en el último capítulo, es la de las redes afectivas. Esta primera parte concluye revisando dos cuestiones políticas más de las que asimismo se alimenta el pensamiento monógamo: el racismo, que interpretará cualquier forma no-monógama de relacionarse como fuera del marco de la civilización, y la Historia como discurso lineal, que ha borrado o denostado del mismo modo toda forma no-monógama de relacionarse y que, por tanto, ha terminado estableciendo una falsa sensación de lo que es natural –en este caso, la monogamia heterosexual– y lo que no lo es.

En el segundo capítulo, “Lo político: Waka waka eh eh”, el concepto de la pareja monógama se contempla desde el eje de la identidad en todas sus manifestaciones. Para Vasallo, no pueden entenderse cuestiones como la del pensamiento monógamo y el sistema sexo-género, así como la heteronormatividad, si no es de manera conjunta, ya que esta separación entre la masculinidad hegemónica y la feminidad hegemónica se plantean como opuestas y, al mismo tiempo, como codependientes. Esta codependencia, que

culmina en la pareja heterosexual y monógama, garantizaría esa reproducción de la familia y la conservación de los bienes privados (Friedrich Engels, 2008 [1884]). El capítulo prosigue aludiendo al concepto de hegemonía (Antonio Gramsci) y biopolítica (Michel Foucault) como herramientas imprescindibles para establecer estas categorías que crean un Nosotros frente a un Otros y que perpetúan su orden. En esta línea, plantea otra vertiente fundamental de identidad como es el Estado-nación, igualmente asociado a la pertenencia a un grupo, a un yo colectivo, que se distingue de los otros. De este modo, retoma la idea de que el racismo, la islamofobia, el colonialismo y el imperialismo beben de las mismas estrategias de las que lo hace el amor romántico y el pensamiento monógamo. Si bien este capítulo es más corto que el anterior, dialoga constantemente con este y recupera muchos de los conceptos que ya subrayaba Vasallo como inherentes al sistema, centrándose en esta ocasión en esas dos manifestaciones más evidentes del dualismo Nosotros-Otros/Ellos, como el binarismo de género y el patriotismo y sus diferentes manifestaciones.

El tercer y último capítulo, “Las entrañas: Se nos rompió el poliamor de tanto usarlo”, es el más íntimo y, por ello, más cercano a un compendio de opiniones acerca de cómo vivir el poliamor de una forma sana y, necesariamente, revolucionaria. Inicia esta tercera parte de manera muy personal, reflexionando sobre el duelo y la legitimidad de vivirlo dependiendo del vínculo que se tuviera con la persona perdida. Pese a parecer una digresión en el discurso, lo cierto es que es un punto de partida muy pertinente, ya que este capítulo trata del amor, de sus diferentes formas de existir y de sus potenciales enemigos. Que esta última parte comience hablando de la pérdida y del dolor nos de-

vuelve a esa red afectiva a la que aludía en el primer capítulo, red afectiva cuya razón de ser es cuidar y aliviar ese dolor. En el primer apartado, “Fly me to the moon” se mantiene la retórica del individualismo para centrarse en los elementos que suelen cifrar las relaciones sexoafectivas, tanto monógamas como poliamorosas: el deseo, la reciprocidad, la idea de conquista, la identidad y la ruptura. Frente a esta cadena animada por la narrativa del amor romántico, que termina generalmente en frustraciones dolorosas, Vasallo insiste en el cuidado y el amor libre para evitar caer en el consumo de cuerpos y afectos. Plantea la libertad no como la obligatoriedad de expresar el deseo –todos los deseos–, sino como el principio de honestidad y amistad que permite a las personas relacionarse y vincularse de manera menos egoísta. En esta línea, el amor –libre– consistiría, pues, en esa certeza de saberse cuidado más que en el subidón (sic) que se busca obtener del amor y que, al ser efímero, lleva a esas formas concatenadas, en la monogamia, y consumistas, en las no-monogamias. En el apartado “Terror poliamoroso”, que da por acabado el último capítulo del ensayo, se sintetizan las ideas entrelazadas expresadas hasta ahora:

Lo que nos duele es la monogamia, el capitalismo de los afectos y la brutalización de los vínculos afectivos que, sí, también tiene que ver con una práctica poliamorosa nacida de todo eso” (2018: 203).

Frente a la óptica que considera que las relaciones interpersonales son fruto de decisiones privadas e individuales, y frente a la idea de que el elemento a evitar desde el poliamor es el de la exclusividad sexoafectiva sin analizar sus orígenes mercantilistas, en *Pensamiento monógamo, terror poliamoroso* se plantea la monogamia como un

eje fundamental para comprender la configuración de nuestro sistema y sus diferentes estrategias para ejercer violencia. Violencia entendida como la creación de categorías confrontadas que llevan a la competitividad y al individualismo, opuestas a esa red afectiva en la que se buscan los cuidados y la libertad –que no neoliberalismo–. Vasallo aporta con esta obra una concepción de la monogamia que no tiene tanto que ver con sus prácticas sino con su molde, sus lógicas, ese pensamiento monógamo que, como la ideología (Althusser, 1988), atraviesa nuestra sociedad sembrando en ella mecanismos que deben combatirse desde lo político, que es lo privado, y viceversa.

### Bibliografía:

- Althusser, Louis (1988). *Ideología y aparatos ideológicos del Estado*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Anzaldúa, Gloria (2016). *Borderlands/ La Frontera: La Nueva Mestiza*. Madrid: Capitán Swing.
- Easton, Dossie y HARDY, Janet (2013). *Ética promiscua*. Madrid: Melusina.
- Engels, Friedrich (2008). *El origen de la familia, la propiedad privada y el Estado*. Madrid: Alianza Editorial.
- Lorde, Audre (1984). *Sister Outsider*. Nueva York: Crossing Press.
- Poliamor Blog [@poliamorblog]. [Perfil de Instagram]. Instagram. Recuperado el 2 de mayo de 2023, de [https://www.instagram.com/poliamor\\_blog/](https://www.instagram.com/poliamor_blog/)
- Vasallo, Brigitte (2018). *Pensamiento monógamo, terror poliamoroso*. Madrid: La oveja roja.
- Vasallo, Brigitte (2021). *Lenguaje inclusivo y exclusión de clase*. Barcelona: Larousse.

SISTO, Davide  
(2022).

## POSTERIDADES DIGITALES. INMORTALIDAD, MEMORIA Y LUTO EN LA ERA DE INTERNET

Madrid: Katz Editores

Una reseña de:

ÉRIKA FERNÁNDEZ MACÍAS

Universidad de Alcalá

fernandez.m.erika@gmail.com

El modo en el que las tecnologías de la información y la comunicación están afectando nuestra relación con la muerte es un tema que está generando abundante literatura en un campo científico que cobra un nuevo impulso desde que el francés Philippe Ariès anunciara que la muerte se encuentra en estado salvaje, consecuencia del rechazo y la negación que sufre por parte de la sociedad moderna (Ariès, 2011). La irrupción en la vida cotidiana de la dimensión digital pone un punto y seguido a la tesis de Ariès y reabre el debate en torno a la idea de si Internet permite el regreso de la familiaridad con la muerte y su reinserción en el ámbito de lo público o, por el contrario, supone una nueva barrera al poner al alcance del ser humano la idea de inmortalidad. ¿Es posible re-domar la muerte con las nuevas tecnologías y devolverla a la cotidianidad de otras épocas?

La editorial Katz nos presenta un ensayo filosófico de la más rabiosa actualidad, traducción de Gabriel Barpal de la obra original *La morte si fa social. Inmortalità, memoria e lutto nell'epoca della cultura digitale* (Bollati Boringhieri editore, 2018) del italiano Davide Sisto. A partir de una desconcertante experiencia personal, el autor reflexiona a lo largo de las casi doscientas páginas que componen el libro, sobre el rol que adquieren las tecnologías digitales en la relación de las personas con la muerte y los/as muertos/as. El filósofo italiano no se limita a la mera exposición y análisis de los recursos que en este ámbito nos ofrece la World Wide Web, sino que, a partir de estos se propone indagar sobre diversos aspectos, tales como los cambios producidos en las actitudes de las personas ante la muerte, el desarrollo de formas alternativas de duelo y luto, así como el surgimiento de nuevos y renovados rituales fúnebres, mientras que, al

mismo tiempo, se pregunta sobre el significado y el valor de las tecnologías digitales y reflexiona sobre los cambios en la propia identidad y su relación con las formas de memorialización. También quiere alejarse de la crítica simple y abogar por el aspecto positivo que las distintas redes sociales y otros recursos digitales pueden brindar a las personas en el ámbito del duelo, el culto y el luto, sin dejar de señalar por ello sus aspectos nocivos.

Con un estilo claro y ameno, el autor expone los razonamientos y planteamientos de partida en una intensa introducción en la que discurre sobre «la paradoja del muerto que se convierte en una presencia ausente», la imposición de la muerte en las redes sociales y cómo todos/as estamos destinados/as a convertirnos en fantasmas digitales. El ser humano, reencarnado en texto y datos, regresa como un fantasma tras la muerte e irrumpe, a veces sin aviso, en la vida cotidiana de los deudos a través de las pantallas, con las consecuencias psicológicas y emocionales que ello puede conllevar. Estas huellas digitales vagan sin rumbo, con o sin consentimiento, por la web, que se convierte así en un infinito repositorio de almas digitales. Un cementerio donde se realizan homenajes y rituales para recordar a los seres queridos fallecidos, pero donde también es fácil caer en el olvido con el paso del tiempo, como una vieja y decrepita tumba que ya nadie visita para limpiar ni dejar flores. Los tres capítulos que le siguen son una muestra de los intentos que el ser humano está realizando, ayudándose de la tecnología digital, para evitar ese olvido eterno tras la muerte biológica, para que los fantasmas digitales sigan activos en la memoria offline de sus seres queridos y en la vida social online, participando e interviniendo eternamente.

Con el precedente de la ciencia ficción, el primer capítulo expone algunos ejemplos que defi-

nen el concepto de inmortalidad digital. Davide Sisto habla aquí de la «inmortalidad bidireccional» según la cual la persona que fallece no solo sigue viva en la memoria de los supervivientes, sino que además puede seguir aprendiendo y evolucionando por sí misma mediante réplicas digitales de identidades humanas y, lo que es más inquietante, podrían seguir estableciendo relaciones con otros seres humanos y alter ego digitales. Esta es la base de proyectos como Replika y Dadbot, basados en chatbots, o de redes sociales como Eterni.me y Eter9, enfocadas en la creación de contrapartes, cuyo objetivo es la sustitución de las personas una vez muertas por copias digitales «vivas» que continúen interactuando y ampliando los lazos con los seres humanos. Otros dan un paso más allá e investigan formas de replicar no solo la inteligencia y la personalidad, sino también el propio cuerpo y, aunque la clonación no es todavía más que una ilusión futura, ya existen robots y hologramas reales empleados, por ejemplo, en el campo del cine, la música o la educación. De este modo, chatbots, contrapartes y hologramas forman el ejército de fantasmas virtuales que, por otro lado, señala el autor, no son más que un intento desesperado de paliar el dolor que provoca la separación definitiva de nuestros seres queridos y el espejo que refleja el miedo de la sociedad actual a la muerte. Y nos avisa: estos autómatas desprovistos de la impredecibilidad inherente al ser humano crean la ilusión de mantener el vínculo, de fingir que la ruptura no se ha producido, lo que podría patologizar el duelo, alejarnos de la experiencia real de la muerte y distorsionar la identidad, y por lo tanto el recuerdo, de nuestros seres queridos. Pero, por otro lado, insiste el filósofo, no debemos ser ciegos a la utilidad que los chatbots, avatares y contrapartes pueden aportar al proceso

de duelo si son entendidos como «cajas de recuerdos interactivas», así como los hologramas si se dirigen a las nuevas generaciones para crear nuevas e innovadoras oportunidades de aprendizaje.

En el segundo capítulo, Davide Sisto se centra en los fantasmas digitales que «sobreviven» atrapados en las redes sociales como sombras de las vidas digitales que crearon las personas antes de morir. Nuevamente se nos presenta una dicotomía entre el beneficio de poder participar pública y colectivamente de la experiencia del duelo, creando redes de solidaridad y refugio que evitan el aislamiento, y el peligro de acabar banalizando el significado real de la muerte. Tendríamos, así, a un lado, espacios como LiveVU, perteneciente a Twitter, creado específicamente para atender la relación entre las personas fallecidas y sus seres queridos. Y al otro lado, encontramos sitios como MyDeathSpace, donde se presentan noticias de personas fallecidas que enlazan a su perfil de Facebook, en un formato tipo blog que permite que cualquiera pueda comentar y opinar sobre esa persona y/o la forma en que murió, lo que promueve una visualización morbosa y espectacularizada de la muerte, o pornográfica, tal y como la definiera a mediados del siglo pasado en su famoso ensayo el antropólogo Geoffrey Gorer (Gorer, 1955). En el centro de ambos polos, la conmemoración pública en redes sociales de personalidades famosas se presenta como paradigmática entre el sentir genuino y las actitudes más superficiales.

Pero este capítulo también nos plantea una interesante reflexión en torno a la forma de presencia y existencia que adquirimos en las redes sociales, pues en ellas nos presentamos no solo como narradores/as, sino también, y al mismo tiempo, como sujetos narrados cuya identidad se

identifica con el mensaje hasta las últimas consecuencias. Es decir, la persona usuaria de las redes sociales abandona su corporeidad de carne y hueso en favor de un «cuerpo tipográfico». Así, una vida narrada en una red social es también una biografía conservada «en el ataúd tecnológico del espectro digital» y una constatación de la muerte, que se manifiesta como cierre definitivo de dicha biografía. A partir de ahí, y tomando Facebook como referente, que califica como «el mayor cementerio del mundo», plantea distintos escenarios que nos obligan a pensar sobre el uso que hacemos de nuestros datos, la huella que dejamos en el mundo virtual tras nuestra existencia biológica y los efectos que esta memoria digital tiene en quienes nos sobreviven. ¿Qué ocurre, por ejemplo, con nuestros perfiles cuando morimos?, ¿qué valor damos a la última publicación de un ser querido?, ¿cómo se articula la problemática que surge entre el derecho al olvido de la persona fallecida, los deseos de los deudos y las propias normas de las redes sociales respecto al uso de datos y la protección a la intimidad de sus usuarios/as?

El tercer capítulo es una invitación a tomar conciencia de todas estas cuestiones y una llamada a hacernos cargo de nuestro legado digital, citando a través de las distintas páginas algunas herramientas y servicios web disponibles para ello. Aborda también el significado profundo y la importancia que pueden llegar a adquirir los recuerdos digitales conservados por los deudos. La trascendencia que supone, por ejemplo, borrar el chat de WhatsApp de un ser querido fallecido. Así, la dicotomía que se presenta en el último capítulo no es, como en los anteriores, sobre los pros y contras de las diversas tecnologías digitales relacionadas con la existencia más allá de

la muerte, sino que interpela directamente a los lectores y lectoras respecto de la difícil tarea de lidiar con los datos que permanecerán eternamente en la Red y los que corren el riesgo de perderse para siempre. De igual modo, plantea cómo los cambios que se están produciendo en los modos de conmemoración fúnebre, tanto pública como privada, guardan una estrecha relación con la simbiosis producida entre la comunicación online y la vida offline. La progresiva digitalización de los cementerios o la costumbre cada vez más generalizada de tomar selfies en los funerales no es más que una consecuencia inevitable de la influencia de la cultura digital en la vida cotidiana.

El libro concluye con un breve epílogo a modo de conclusión para subrayar las tres cuestiones principales que subyacen a todo cuanto se ha expuesto y analizado a lo largo del ensayo. En primer lugar, que el papel último de la cultura digital en relación con la muerte es su registro visible e incuestionable, contribuyendo así al fin de su ocultamiento. En segundo lugar, evidenciar el vínculo que existe entre el comportamiento que adoptamos en Internet y nuestras necesidades en el mundo externo. Por último, recordar la necesidad de hacer un uso responsable de las herramientas digitales para convertirlas en aliadas en el duelo, el entendimiento de la propia existencia y el significado de la muerte, en lugar de instrumentos para trivializar o negar la experiencia de

la muerte. De este modo, el autor concluye con creces el objetivo manifestado en la introducción y deja abierta la puerta a otras propuestas que contribuyan a arrojar claridad sobre el significado, valor y función de la muerte en Internet.

La clave de esta obra reside en la posición que adopta el autor alejándose de toda polarización, buscando siempre cuanto de amable y reprochable tienen las tecnologías en nuestra vida y, en concreto, en nuestra experiencia de y con la muerte. Al fin y al cabo, queramos o no, nos guste más o menos, estas han de acompañarnos y formar parte de nuestra cotidianidad presente y futura. La aportación de Davide Sisto bien puede abarcar un público amplio y diverso. El empleo de un lenguaje asequible y un hilo conductor coherente y sencillo que va desgranando poco a poco las claves del texto, hacen de esta una obra recomendada para cualquier persona que sienta inquietud por cómo la introducción de la tecnología digital en la vida cotidiana está afectando nuestra relación con la muerte. Los investigadores e investigadoras, así como especialistas en la materia, por su parte, encontrarán una valiosa herramienta tanto para la búsqueda de material digital (proyectos, webs, aplicaciones, servicios) relacionado con el tema, como para la incorporación de ideas, juicios y puntos de vista diversos en sus respectivos trabajos.

**Bibliografía:**

Philippe, Ariès (2011). *El hombre ante la muerte*.

Barcelona: Taurus.

Geoffrey, Gorer. "The Pornography of Death". *En-*

*counter*. Sin número (1955): 49-52.