



UNIVERSITAT DE
BARCELONA

Figuras impropias

La violencia como expresión de la disidencia en la narrativa de Marta Sanz y Sara Mesa

Joana Videira



Aquesta tesi doctoral està subjecta a la llicència **Reconeixement- NoComercial – SenseObraDerivada 4.0. Espanya de Creative Commons.**

Esta tesis doctoral está sujeta a la licencia **Reconocimiento - NoComercial – SinObraDerivada 4.0. España de Creative Commons.**

This doctoral thesis is licensed under the **Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivs 4.0. Spain License.**



Figuras impropias

La violencia como expresión de la disidencia en la
narrativa de Marta Sanz y Sara Mesa

Joana Videira

TESIS DOCTORAL
UNIVERSITAT DE BARCELONA
2020

Directora:

Dra. Elena Losada Soler

Departament de Llengües i Literatures Modernes i d'Estudis Anglesos

Programa de Doctorat: Estudis Lingüístics Literaris i Culturals

Línia: Construcció i Representació d'Identitats Culturals

Facultat de Filologia i Comunicació

Para a minha mãe

Índice

Agradecimientos	6
Abstract	8
Resumen	10
0. Introducción	12
1. Cuadro I. Escenas del dolor: la potencia del sufrimiento	33
1.1. Sacrificio	
1.1.1. Luz. <i>Black, black, black</i> de Marta Sanz	56
1.1.2. Eva. <i>Lenguas muertas</i> de Marta Sanz	88
1.2. Angústia	118
1.2.1. Sónia. <i>Cicatriz</i> de Sara Mesa	130
1.2.2. Las narradoras sin nombre de "Palabras-piedra" y "Mármol" de Sara Mesa	159
1.3. Agonía	173
1.3.1. Narradora sin nombre de <i>El frío</i> de Marta Sanz	189
1.3.2. Elisa. <i>Amor Fou</i> de Marta Sanz	209
2. Cuadro II. Escenas del cuerpo: episodios de gestualidad	241
2.1. Pirueta: niñas	257
2.2. Inclinación: climaterio	289
3. Conclusiones	324
4. Bibliografía	337
5. Anexo: Conclusions	352

Agradecimientos

Esta tesis no existiría sin la voluntad, el apoyo y la persistencia de mi directora, la Dra. Elena Losada. Sin su incansable confianza en mis capacidades y en mis ideas esta tesis no existiría. A ella le debo el aliento y la fuerza que ha llevado esta tesis desde su idea embrionaria hasta su conclusión. Las figuras de empoderamiento son siempre una constante inspiración y la Dra. Elena Losada ha sido, desde la primera vez que la conocí aún estudiante de grado, una fuente de esa inspiración y admiración tanto en mi trayecto académico como en mis derivas personales. Ha sido un privilegio poder tener como directora a una mujer y a una intelectual que me ha llevado siempre a la superación de mis recelos y a la conquista de cada una de las etapas de este largo proceso. Seguirá siendo un privilegio poder guardar, en las vicisitudes de mi vida, una amistad como esta.

También me gustaría agradecer a otra mujer, la Dra. Rosa Rius, quien, con una generosidad inmensa y enorme sabiduría y afectividad, me ha acompañado en los últimos años de esta tesis. Desde la presentación de mi trabajo en el *Laboratorio de tesis*, proyecto por ella coordinado, he estado siempre acompañada y nutrida por su presencia. Desde un lugar en el que la exposición y vulnerabilidad fueron celebrados y valorados, la Dra. Rius generó un espacio de dialogo que afectó directamente al contenido de esta investigación, pero que también tocó profundamente mi vida personal. Mediadas por una pantalla y con una taza de té las conversaciones por *skype* constituyeron un ritual de trabajo y de amistad a los que debo, sin ninguna duda, una buena parte del proceso y la superación de esta etapa.

No puedo olvidar tampoco a todas las investigadoras de Adhuc con las que trabajé durante mi beca FI. A todas las que me escucharon, me animaron y estimularon durante este proceso que fue menos solitario por su presencia: la Dra. Helena González, Dra. Chus Llama, Dr. Pere Comelles, Dra. Georgina Rabassó son algunas de las personas que hicieron de este recorrido un lugar menos solitario y temible. Una palabra de agradecimiento también a mis compañeras becarias, con todas ellas pude desahogar, confesar e intercambiar ideas desde un lugar de entendimiento, compañerismo y comprensión. Les deseo los mayores logros académicos.

Un camino como este no se hace sola y sería imposible pensar que el flujo de la vida no influye y nutre el pensamiento. Así, debo agradecer también a mi familia, especialmente a mi madre, a la que debo la posibilidad de cada una de estas líneas y a quien dedico esta tesis, más palabras para ella sobran. A mi padre por su amor constante, inagotable e inenarrable. A mis hermanos, por respetar mi lugar en el mundo. No puedo dejar de agradecer también a Viqui y a Pep que me recibieron en sus vidas con una generosidad y un afecto que agradezco inmensamente y que hoy recuerdo y me emociona. Por fin, pero fundamentalmente, un agradecimiento especial a Gerard para el que no encuentro palabras que quepan ni se acerquen a lo que es. Cada una de estas líneas existe, también, porque tú existes.

Un agradecimiento final a la autora Marta Sanz quien, en un acto de generosidad absolutamente inesperado para mi me envió por correo el ejemplar de su agotado *Lenguas muertas* que había sido de sus abuelos. A partir de ese momento singular mi pensamiento sufrió otro giro, las autoras se hicieron cuerpo y afectos y eso fue determinante para el curso de esta investigación.

Abstract

This dissertation is the result of an inquiry into the possibilities that the literary representation of violence makes available for criticism as a tool for social commentary—more specifically, of the search for the representation of violence in female characters created by contemporary female writers. By studying violence in contemporary literature written by women we have arrived at an idea of amplified violence, which goes beyond violence understood as blood, wound or crime. Our exploration of this amplification of the idea of violence to encompass the symptoms of the body has led us to propose that the dissidence and impropriety of characters' behavior can be seen as a form of violence directed at an oppressive system that feeds on the normative regulation of behavior.

We will analyze those dissident figures through the study of several characters we have selected from the works of two contemporary Spanish writers: Marta Sanz and Sara Mesa. The two authors present similarities both in their narrative work, which contains many dissident female characters, and in the public sphere, where they take a stance as engaged writers. The present thesis deals with a selection of works from their corpora and focuses on some of the characters they have created. As regards Marta Sanz, we will analyze some female characters from the novels *El frío* (1995), *Black, black, black* (2017b), *Lenguas muertas* (1997), *Amour fou* (2013) and *Clavícula* (2017a). Regarding Sara Mesa, we will be looking at characters from her short-story book *Mala letra* (2016a) and from her novels *Cicatriz* (2017a), *Un incendio invisible* (2017b) and *Cara de pan* (2018). Each of the characters exemplifies a specific form of deviation from the normative, homogeneous and uniformizing forms of behavior that are expected from the body and existence of a woman, a teenage girl or a girl.

To organize our reading of the forms of dissidence embodied by each of these female figures, we have suggested a classification according to themes. First of all, our study is divided in two blocks. The first one, “Composition I. Scenes of Pain: The Power of Suffering,” includes three major formulations of suffering as a feeling for characters to act upon in their rebellion: these are *sacrifice*, *agony* and *anguish*, and each encompasses two characters. In the second block, “Composition II. Scenes of the Body. Episodes of Gesture,” we put forward a collective reading in which two groups of characters are

analyzed both as a whole and by means of comparison: *girls* and *climacteric women*. At the extremes of this age spectrum are two infertile bodies, two presentations of feminine materiality, each of them at a different end of the reproductive curve. Because they are infertile and nonreproductive bodies, they interact with the productive system from a position of great divergent power.

For the reading and analysis of each of the characters, as well as for their framing within the thematic proposals of each chapter, we have taken as reference some theoretical bases that sustain the critical apparatus of this thesis. First, narratology—especially cognitive narratology, with its focus on the mechanisms of reception and reformulation of sense in reading—is key in the structural basis of the present study and gives meaning to the formulations of a materialistic nature that are at the root of the idea that these fictional characters can indeed act—as *praxis*—in the world. Gender studies are also an important theoretical reference in this thesis, and they help us to read those characters with an intension that is born from and leads back to the material life of women. Finally, the last critical apparatus underlying our thesis is *affect studies*, which have been useful to justify and give meaning to a reading process that is based on the performative possibilities of feelings and affects understood as potentially dissident mechanisms.

Our aim is neither to provide a complete overview of the works of Sanz and Mesa nor to explore the totality of their female characters. That will be the object of further research that needs to be done. Our aim is to read some of the vanishing points that these two living, engaged writers create through some of their female characters. The present thesis is only the beginning of a dialogue between multiple voices—voices that can be found in Sanz's and Mesa's work and that our dissertation tries to articulate.

Resumen

Esta tesis nace de una interrogación sobre las posibilidades que ofrece para la crítica la representación literaria de la violencia como instrumento de crítica social, más específicamente de la búsqueda de la representación de la violencia en los personajes femeninos escritos por autoras contemporáneas. A través de la profundización del estudio de la violencia en la narrativa contemporánea escrita por mujeres se ha llegado a una idea de violencia ampliada, más allá de la violencia entendida como sangre, herida o crimen. En la búsqueda de esta ampliación de la idea de violencia a los síntomas del cuerpo se ha llegado a la propuesta crítica de la disidencia y la impropiedad de la actuación de los personajes como forma de violencia hacia un sistema opresor que se nutre de la reglamentación normativa de los comportamientos.

Para el análisis de estas figuras disidentes se leerán algunos personajes seleccionados de obras de dos autoras españolas contemporáneas: Marta Sanz y Sara Mesa. Las dos autoras comparten afinidades que son manifiestas tanto en su obra narrativa, nutrida de personajes femeninos disidentes, como en su presencia en el espacio público, donde se posicionan como autoras comprometidas. Esta tesis parte de una selección del *corpus* de ambas autoras, del que se extraen algunos de los personajes por ellas creados. De Marta Sanz se analiza personajes femeninos de las novelas *El frío* (1995), *Black, black, black* (2017b), *Lenguas muertas* (1997), *Amour fou* (2013), *Clavícula* (2017a). De Sara Mesa se leerán figuras del libro de cuentos *Mala letra* (2016a), *Cicatriz* (2017a), *Incendios invisibles* (2017b) y *Cara de pan* (2018). Cada uno de los personajes sirve como ejemplo de una forma específica de disidencia hacia los comportamientos normativos, homogéneos y uniformizantes que se esperan de un cuerpo y de una existencia de mujer, de adolescente o de niña.

Para organizar la lectura de las formas de disidencia que cada una de las figuras presenta en la narrativa, se propone en esta tesis una división temática. Para ello y en primer lugar, esta investigación se divide en dos grandes partes. La primera, *Cuadro I. Escenas del dolor: la potencia del sufrimiento* incluye a tres grandes formulaciones del sufrimiento como forma desde la que los personajes actúan y se rebelan: *sacrificio, agonía, angustia*

son las tres formulaciones y cada una de ellas agrupa a dos personajes. En la segunda parte *Cuadro II. Escenas del cuerpo. Episodios de la gestualidad* se propone una lectura grupal en la que se analizan conjuntamente y de forma comparada dos grandes grupos de personajes: las *niñas* y las *climatéricas*. En estos dos extremos de edad se encuentran dos cuerpos infértiles, dos presentaciones de la materialidad femenina, cada una en un extremo de la curva reproductora. Porque son cuerpos no fértiles y no reproductores actúan con el sistema productivo desde un lugar de enorme potencia divergente.

Para la lectura y análisis de cada uno de los personajes, tal como para su encuadre en las propuestas temáticas de cada capítulo, se ha partido de algunos fundamentos teóricos que sostienen el aparato crítico de esta tesis. En primer lugar, la narratología –y especialmente la narratología cognitiva, con su acento en los mecanismos de recepción y reformulación del sentido en la lectura– nutre la base estructural de este análisis y dota de sentido a las formulaciones de tipo materialista en las que se basa la idea de que, en efecto, estos personajes ficcionales pueden actuar –como *praxis*– en el mundo. Otro punto de partida teórico de esta tesis está en los estudios de género, que permiten analizar la lectura de los personajes con una intención que nace y retorna a la vida material de las mujeres. Finalmente, el último de los aparatos críticos fundamentales de esta tesis es los *affect studies*, que sirvieron para justificar y dar sentido a una lectura que se fundamenta en las posibilidades actuantes de los sentimientos y de los afectos como mecanismos potencialmente disidentes.

La intención de esta tesis no es rastrear las obras de Sanz y Mesa o la de abarcar la totalidad de sus figuras femeninas. Ese trabajo –que queda por terminar– será objeto de otras investigaciones. La intención del presente trabajo es leer algunas de las líneas de fuga que estas dos autoras, vivas y comprometidas, crean a través de algunas de sus figuras femeninas. Esta tesis es solo el inicio de un diálogo a muchas voces, unas voces que las obras de Sanz y Mesa contienen y que este trabajo intenta articular.

Introducción

...pero ella habla, ella es la que habla y quiere ser oída en lo que ella dice.

Françoise Collin

Esta tesis nace de una interrogación sobre las posibilidades que ofrece para la crítica la representación literaria de la violencia como instrumento de crítica social. El primer acercamiento a la idea de violencia como mecanismo crítico expresado en la literatura se hizo a través del grupo de investigación VANACEM¹ Dirigido por la Dra. Elena Losada. Especialmente, la reflexión que dio origen a este trabajo de investigación nació en el proceso de lectura y catalogación de novelas criminales escritas por mujeres realizado en la página MUNCE²

El trabajo con la Dra. Losada y el grupo VANANCEM determinó, entre otras cosas, que la entrada en el estudio de la violencia en la ficción narrativa se hiciera, específicamente, a través de la lectura del género criminal y con los usos y descripciones de la violencia – habitualmente explícita– que lo caracterizan como género literario. Además de la narrativización patente de la violencia, manifestada casi siempre en la forma de la sangre, el asesinato, el robo o la herida, el género criminal tiene como una de las bases de su formación como género el hecho de estar altamente codificado. Leer una novela criminal es, en la mayoría de las veces –y de ello nace parte de su interés– leer la reformulación

¹ “Víctimas y agresoras. Representaciones de la violencia en la narrativa criminal escrita por mujeres. (VANACEM) FEM2014-55057-2014- 2018

² El proyecto MUNCE (Mujeres y novela criminal en España (1975-2010): autoras, figuras de poder, víctimas y criminales / MUNCE, Programa de Investigación Fundamental no Orientada. Plan Nacional de I+D+i, Ministerio de Economía y Competitividad, 2012-2014, FEM 2011-22870) se propuso el estudio de la novela criminal escrita por mujeres en España entre 1975 y la actualidad. Sus objetivos básicos fueron la elaboración de un catálogo-base de datos de estos textos para su consulta en línea y el análisis de estas narrativas desde la perspectiva de los estudios feministas, de las mujeres y de género. Se hizo especial hincapié en el estudio de la representación de las mujeres como figuras de poder (policías, juezas, fiscales, etc.), como víctimas (analizando las formas de violencia que se utilizan contra ellas) y como criminales, a través de los textos de autoría femenina, previamente catalogados y de un corpus seleccionado de textos de autoría masculina. Este estudio permitió analizar la evolución –incluso en el lenguaje– de los modelos de feminidad/masculinidad que este género refleja siempre de manera muy directa (www.ub.edu/munce).

de unos códigos que se repiten. Por ello, uno de los desafíos que presenta el género desde el punto de vista crítico es, precisamente, la forma como cada obra explora su originalidad enmarcada en esos códigos previamente fijados.

Esta contextualización no solo rastrea los orígenes de la presente investigación, sino que explica también el origen de la decisión de estudiar concretamente la obra de Marta Sanz y Sara Mesa, especialmente teniendo en cuenta que ninguna de ellas se puede considerar, propiamente, como una autora de novela criminal. Sin embargo, a partir del trabajo crítico con el *corpus* de la novela criminal escrita por mujeres nació mi convicción de la pertinencia de una investigación sobre las formulaciones de la violencia en los personajes de mujeres.

A través del trabajo realizado en la página MUNCE descubrí *Black, black, black* (Sanz, 2017b), la primera novela de temática detectivesca de Marta Sanz. En aquella novela que es, sin duda, una novela criminal, Sanz ejecuta un preciso trabajo de deconstrucción del género en el que insiere su novela. Una de las deconstrucciones más evidentes desde el punto de vista del estudio de la violencia es la forma como, ubicándose dentro del género criminal, Sanz elabora otras formulaciones de la violencia no necesariamente vinculadas al crimen de sangre. En *Black, black, black* aunque hay un asesino, un detective y varias víctimas, ninguna de estas figuras tradicionales del género encarna la más compleja construcción narrativa de la violencia, que se desplaza a otras figuras. La violencia que se exhibe en la novela reside en otros lugares menos esperados: en la angustia que le provoca al detective su exmujer que conoce el verdadero asesino y no le dice, jugando además con sus sentimientos amorosos hacia el hijo de una de las sospechosas, la angustia de una mujer en menopausia precoz que espera la vuelta de su sangre o la escritura de un diario como lugar de la ejecución del sufrimiento y de la pulsión violenta.

A partir del ejemplo de *Black, black, black*, que operaba una disidencia de la representación de la violencia dentro de un género habitualmente tan codificado, pensar la violencia narrada en la ficción se transformó en una forma de pensar la disidencia. Además, se hacía obvio que, si el foco de la investigación tenía que situarse en las formulaciones de la violencia como disidencia, las tramas de las novelas tenían que pasar a un plano secundario para dar lugar a una lectura centrada en los personajes, actantes de esa violencia y en la formulación de hipótesis teóricas sobre esa violencia.

A partir de la novela de Sanz la investigación dio un giro para pasar a considerar la lectura crítica de la violencia de una forma más amplia que la inicial violencia de sangre en la novela criminal. Siguiendo con la lectura de la obra de Sanz se hizo rápidamente visible que la autora crea, con sus personajes en general y muy especialmente con los personajes de mujeres, formulaciones de existencias disidentes. Esa disidencia narrada, nuevamente, de una forma especialmente evidente cuando el personaje es una mujer, suele ser leída en el mundo narrativo como una forma de violencia ejecutada por la mujer. Las novelas de Sanz están habitadas por varios personajes que no solo se pueden abordar desde la lectura crítica como violentos en su divergencia, sino que también lo son dentro de la misma trama narrativa. Se pueden citar algunos ejemplos de esas figuras transgresoras como las niñas sexualmente precoces (por ejemplo, los personajes de las dos niñas gemelas en Sanz, 2014d), las climatéricas asesinas (Sanz, 2017b), las mujeres que reivindican el derecho a la queja y visibilización de su dolor (2017a), o las *malas* madres, las madres que denuncian sus hijas a la policía fascista (2016a), las madres que confiesan no soportar la estupidez de sus hijos (Lucrecia en Sanz, 2013) son algunas de las figuras del mundo narrativo de Sanz.

Ahora bien, la intención de esta investigación ha sido, desde su planteamiento inicial, intentar una lectura que permitiera, de forma plural, elaborar una pequeña ecología de la violencia y la disidencia narrativamente representadas en la novela contemporánea escrita por mujeres. En este sentido, al leer e investigar el contexto temático, biográfico y teórico –también ideológico– de Sanz y con la convicción de que esta debería ser una investigación nutrida de más de una fuente autoral, la obra de Sara Mesa surgió como la interlocutora apropiada para entablar un diálogo capaz de producir una relación crítica con la obra de Sanz.

Sara Mesa, a pesar de la disimetría que pudiera surgir dado que su obra es más reducida, debido también a una cuestión meramente biográfica (Mesa tiene diez años menos y menos obra publicada) mantiene sin duda un estrecho diálogo con Sanz con quien, además, comparte editorial (Anagrama), espacio público (entrevistas conjuntas o en las que se citan) y espacio literario (abriendo diálogos intertextuales también en sus

narrativas).³ Aunque las relaciones en el campo literario no sean el centro de esta investigación es importante resaltar que ambas autoras se posicionan en él –y las posicionan desde las instituciones– de manera abiertamente dialogante. Por un lado, desde el campo editorial: ambas publican bajo el sello de Anagrama, Marta Sanz edita su primera obra con su sello en 2010 con la novela *Black, black, black* (2017b) y Sara Mesa en 2012 con *Cuatro por cuatro* (2017c). La misma editorial atribuye el Premio Herralde de Novela del cual Mesa fue finalista con *Cuatro por cuatro* en 2012 y Sanz ganadora con *Farándula* en 2015.

Además de las vinculaciones extratextuales e intratextuales, Sara Mesa tiene también un *corpus* literario en el que, como en el de Sanz, abundan los personajes disidentes, las existencias manifiestamente raras a los ojos de la normatividad y los cuerpos desencajados de los mandatos normativos y homogéneos. Estos personajes de Mesa abren un diálogo interesante con los personajes impropios de Sanz permitiendo una lectura caleidoscópica de diferentes formas de representación de la disidencia y la impropiedad como violencia.

Así esta tesis surge específicamente de la lectura de la obra de dos autoras, Marta Sanz y Sara Mesa, y del análisis de algunos de los personajes de mujeres divergentes que ambas crean en sus narrativas ficcionales y del papel que la violencia juega en la creación de esa disidencia. Este análisis parte del cruce interpretativo entre la reflexión sobre las posibilidades significantes de la representación de la disidencia como violencia en la narrativa literaria y del estudio de la forma en que esa disidencia y esa violencia son encarnadas por los personajes femeninos. Unos personajes que, articulando la disidencia a partir de lo que sería esperable, sorprenden al revelarse, en su figuración literaria, como personajes cargados de una actuación potencialmente violenta.

La investigación se centra exclusivamente en los personajes de mujeres por varios motivos. En primer lugar, porque reviste la lectura con el corte y la perspectiva de género que la reviste de la intención crítica que primeramente incentivó esta lectura. En segundo

³ Sobre el diálogo que mantienen las dos autoras es especialmente interesante el documento vídeo de las jornadas de "Visiones de la novela III, Sara Mesa & Marta Sanz", 25 de noviembre de 2017 (Mesa y Sanz, 2017) en el que las dos autoras dialogan sobre sus particulares proyectos literarios, sobre sus confluencias e influencias compartidas.

lugar, porque el ese corte operado sobre el *corpus* da solución a la cuestión de contención y delimitación de la investigación. Tempranamente se hizo necesario articular algún tipo de filtro capaz de reducir a un número manejable para los límites de una investigación doctoral los múltiples personajes de las obras de las dos autoras. En ese intento, se ha intentado buscar un grupo que representase la disidencia de una forma articulada en las narrativas de una y otra autoras. En esta búsqueda de personajes capaces de formular formas divergentes de actuación violenta como atentado al sistema normativo han resaltado tempranamente, del grupo de las figuraciones narrativas de Sanz y Mesa sus personajes femeninos –mujeres y niñas. Finalmente, porque esta investigación está fundamentada por mi propio bagaje teórico y crítico, además de mis intereses académicos, marcados por los estudios de género, sus ramificaciones y sus confluencias en la lectura teórica crítica de la literatura. Esa intención crítica ha determinado también que la lectura de los mecanismos de construcción de la disidencia como violencia se centrara en los personajes de mujeres y niñas en las narrativas de Sanz y Mesa.

En la lectura de las obras de una y otra autora destacan entre las figuraciones ficcionales los personajes de mujeres como figuras actantes bajo el signo de la impropiedad⁴ y la disidencia. Con personajes impropios y personas disidentes se intenta definir una forma de actuación y de materialización de unas figuras –cuerpos y gestos– que atentan contra los ideales de la normativización y la repetición opresora. Además, esos personajes impropios, que son cuerpos disidentes y agentes de la actuación diferente, son leídos como elementos de la heterogeneidad, figuraciones de lo disímil que atentan al buen funcionamiento de la homogeneización de los cuerpos y los gestos. Precisamente por ello, estas figuras son formulaciones de una infracción y por ello son figuras de la violencia,

⁴ El concepto de *impropiedad como* se entiende específicamente en la presente investigación, que se podría resumir brevemente como aquella característica de lo que no es propio y por ello se erige como disidente será profundizado a lo largo de la investigación. Sin embargo, es importante resaltar que la noción nace de la lectura de Saez Tajafuerte y González, en un artículo titulado "El cuerpo en/del arte: la experiencia de lo éxtimo" donde, sobre el concepto de impropiedad, se retoma a J.L. Nancy en su lectura de la constitución paradójica del arte a través de su nacimiento en la representación primitiva de lo humano en las grutas: "aquello propio del arte, es decir, del arte concebido como mostración de la que por otra parte hace alarde el así bautizado por Nancy *homo monstrans*, consiste en la presentación y/o figuración de sí del ser humano de su propia extrañeza de sí como ser humano, es decir, de la extrañeza de su humanidad. Y, de ahí, el arte consiste en la presentación y/o figuración de la absoluta impropiedad de dicha humanidad. o, dicho de otro modo, el arte consiste en la presentación y/o figuración de su absoluta monstruosidad, es decir, de la absoluta impropiedad de aquello que le es más propio al ser humano y que, sin embargo, deviene sólo entonces, es decir, en virtud de dicha extrañeza o impropiedad, propio. He aquí la paradoja constitutiva al/del arte" (2014: 492)

figuras que representan, desde sus condiciones de existencia narrativa, una voluntad de representar la disidencia.

Sin embargo, no son figuras que se puedan considerar formulaciones revolucionarias, o personajes que encarnen manifiestamente un ideal. Cada uno de los personajes que aquí se leen parten de la sutileza que la representación de la *impropiedad* permite. Es decir, una representación de la existencia individual que es un obstáculo a la normatividad, que impide que el curso normativo de la existencia recta, vertical y heteronómica siga su curso sin impedimentos. Esta es una idea que Begonya Sáez Tajafuerte recoge en su pensamiento y a la que llama, con algunas variaciones del sentido que aquí se utiliza, la *impropiedad*.

Esta condición de impropio, para Saez Tajafuerte, está estrechamente ligada a la existencia discursiva de estas representaciones. Entre lo dado y la voluntad de representar, la escritura surge así en un espacio ambiguo entre lo existente y lo proyectivo, imposibilitando la calcificación de un sentido pleno y definitivo. Esta imposibilidad que se presenta a cada intento de representación de un cuerpo lingüístico Begonya Saez Tajafuerte denomina la condición de "impropiedad del discurso": "La acción lingüística del cuerpo consiste en hacer obstáculo al sentido, en dislocar el discurso desde su estructura propia, en poner el discurso en evidencia poniendo de manifiesto su impropiedad" (2014: 92). Esta obstaculización del sentido, que nace del intento de representación, acaba generando el enigma del sentido aplazado, el cuerpo representado es siempre una figuración de un intento de sentido.

Porque es, esencialmente, una representación de la disidencia y de la impropiedad, la violencia que representan estos personajes no se limita – y a menudo ni siquiera pasa por– la violencia física, la agresión visibilizada en la sangre y en el hematoma a la que habitualmente se asocia la actuación violenta. La violencia que generan y ejecutan estos personajes de Sanz y Mesa habrá que buscarla, a menudo, más allá del cuerpo molido, de la fractura, o del insulto. La violencia que suscita la lectura de las obras de ambas autoras toma formas muy diversas y no se restringe a la agresión física, que suele ser la menos frecuente. Son mujeres que ejercen violencias que no se ejecutan necesariamente sobre otro cuerpo, que tampoco se manifiestan siempre por el gesto y que hasta pueden prescindir de la palabra. Precisamente porque las agresiones de estas mujeres toman

formas muy diversas, también el arco de lo que aquí se considera violencia será, necesariamente, muy amplio.

Violencia es aquí entendida como la forma de actuación disidente —en tanto resistencia— a los discursos que pautan las normas, los mandatos de la existencia opresiva que se espera que sean ocupados por el significante *mujer* o *niña* y que representan estos personajes. La hipótesis que recorre esta lectura parte de la posibilidad crítica de que en la creación narrativa de estas mujeres agentes de la violencia y de la disidencia se elabora un discurso de resistencia y crítica. Sin embargo, además de los motivos de afinidad estrictamente literarios, la decisión de reunir a Sanz y Mesa en esta lectura parte también de una motivación extraliteraria cuyas razones habrá que buscar en la presencia que cada una de las autoras ocupa en la esfera pública y en el mercado literario. Además del contexto editorial que las une bajo un mismo sello, es importante destacar que hay también un diálogo explícito entre las autoras. Este diálogo se manifiesta tanto en la obra literaria de cada una como en las manifestaciones extraliterarias. El vínculo entre las dos autoras se manifiesta también en sus textos teóricos, en las entrevistas, los prólogos, las conferencias, donde se citan o se recomiendan.

Así, el diálogo extraliterario entre las dos autoras se establece a dos bandas. Por un lado, y en la que es su forma más evidente, el diálogo entre Sanz y Mesa se hace evidente en la mención directa, es decir, a través de la citación o la referencia que se hacen entre ellas públicamente.⁵ Por otro lado, y de forma menos inmediata pero que, sin embargo, se evidencia en el contraste de una lectura comparativa como la que aquí se presenta, el diálogo entre las dos autoras se hace manifiesto en las afinidades encontradas tanto en sus discursos literarios, como también, en sus posicionamientos extraliterarios que a menudo acompañan, glosan y fundamentan la producción ficcional de una y otra.

⁵ Un ejemplo del diálogo teórico que establecen ambas autoras se pudo observar en el ya citado festival Literaktum 2017 de San Sebastián en el que ambas autoras fueron invitadas a una charla sobre las "Visiones de la novela" de la que resultó un vídeo de casi hora y media en el cual refieren tanto su cercanía en el campo literario como sus afinidades teóricas. En palabras de Marta Sanz: "Sara y yo tenemos una relación literaria bastante intensa, porque yo creo que escribimos libros muy distintos, pero, sin embargo, tenemos una visión sobre la literatura bastante parecida y (...) hemos compartido muchos espacios literarios". En la respuesta de Sara Mesa se escucha: "He conocido a escritores maravillosos que me han ayudado mucho como escritora y como persona, la primera Marta (...) desde el principio y hasta ahora. Yo voy a sitios y llega la gente a que le firme el libro y dicen: 'Compré tu libro (...) porque conocí a Marta Sanz y me dijo que lo leyera" (Mesa y Sanz, 2017) [Transcripción nuestra. Minutos 1:04:00 y 1:06:31].

Hay que destacar, así, que tanto Sanz como Mesa –aunque, sin duda, la primera de forma especialmente politizada⁶– son autoras que se manifiestan públicamente posicionándose y opinando. Esto significa que, además de su obra ficcional y ensayística ambas autoras se presentan en la esfera pública a través de entrevistas, de la presencia en actos editoriales, universitarios y culturales en los que discursan y manifiestan sus opiniones. Marta Sanz y Sara Mesa son autoras que, además de su producción literaria, se posicionan también en la esfera pública manifestando sus opiniones, a menudo, abiertamente de carácter político.⁷

De este modo, y también debido a esa presencia y manifestación públicas, los discursos críticos de Mesa y Sanz acaban, al gravitar sobre la creación literaria, resignificándola en la intencionalidad divergente y discordante que ambas autoras manifiestan en sus manifestaciones públicas o teóricas. Así, si es cierto que la reflexión que aquí se propone parte y se hace de una lectura individual de algunos personajes de las obras literarias de Sanz y Mesa, es importante reforzar la idea que esta lectura crítica se nutre también de la intención manifestada en las intervenciones extraliterarias de las autoras, de sus ensayos, entrevistas y ponencias.

Aunque la lectura de los personajes de Sanz y Mesa aquí propuesta no requiera la opinión de sus autoras para centrarse en un *corpus* teórico que, intencionalmente, se fundamenta fuera de ellas para buscar sus fundamentos teóricos en la teoría literaria, en los *affect studies*, en la filosofía, o en la teoría crítica, no deja de ser pertinente resaltar que hay un discurso elaborado por las propias autoras que, de alguna manera, está en el sustrato también de esta lectura y que en cierta medida le puede servir de fundamento y justificación. Es importante resaltar que, aunque la lectura que aquí se presenta intentará iluminar las formaciones potencialmente disidentes de los personajes leídos bajo esta particular lente crítica, las obras de Marta Sanz y Sara Mesa podrán siempre hablar –de la disidencia– por ellas mismas. Sin necesidad de una crítica que imponga una

⁶ Para una noción general de la incidencia política en la obra ficcional e ensayística de Sanz *vid.*: Sanz, 2014a; 2014e; 2016a; 2018.

⁷ Un ejemplo claro de este posicionamiento crítico más allá de la producción ficcional se encuentra en los ensayos que cada una de las autoras escribió y editó con la editorial Anagrama en la colección de crítica y ensayo "Nuevos cuadernos Anagrama". Marta Sanz con el título ganador del premio "Los librerías recomiendan" *Monstruos y centauros* (Sanz, 2018), un ensayo a todas luces de crítica feminista y Sara Mesa, en la misma colección de ensayo con *Silencio administrativo* (2019) ensayo sobre la aporofobia y la exclusión social.

determinada lectura desde la violencia y la impropiedad, las obras narrativas de una y otra autora tienen, ya en ellas, ese acometido de significación de la disidencia – particularmente de los cuerpos femeninos narrativamente figurados.

Hay, pues, una intención en la literatura de Marta Sanz y Sara Mesa que responde a una resignificación de la experiencia a través de la ficción. Esa intención es la que, desde esta particular lectura, se irá rastreando a través de un análisis a dos bandas: por un lado, en la iluminación de la construcción de la disidencia y la impropiedad de algunas de las figuras ficcionales; por otro lado, en la práctica de una crítica literaria comprometida con la repercusión material de la ficción que analiza.

Pensar la repercusión material de un discurso cultural, debe partir del supuesto crítico de que los discursos –también el literario– se construyen comunicándose con esa vida material. La materialidad de la existencia opera sobre el discurso la doble condición de acción modeladora y efecto modelado. Del mismo modo, el texto literario ocupa también la doble condición de transformación y afectación de las estructuras de lo simbólico y de la praxis material. El discurso surge de un cruce en el que, por un lado, está materialmente afectado por su contexto, pero en el que, por otro, es también capaz de modificar ese contexto. Leer críticamente teniendo en cuenta esta duplicidad del discurso ficcional obliga a habilitar una lectura que visibilice ese vínculo fundamental entre la forma del discurso y la materialidad que enuncia. Esta será una de las bases de esta investigación.

Como reclama Françoise Collin (2006), se trata de reafirmar desde el trabajo crítica la necesidad de rehabilitar y redefinir el término *praxis* en la crítica literaria. Esta debe ser, creo, la vía fundamental para elaborar un pensamiento multiforme. Para garantizar la condición polimórfica de la lectura y la diversidad de los discursos materiales es necesaria una crítica que garantice que "[n]o hay un esquema de lectura establecido que tan solo necesite aplicarse, sino que el propio esquema se replantea y se desplaza en cada coyuntura, apela a la iniciativa " (Collin, 2006:13). Collin insiste en algo que es también la meta crítica de esta lectura: que la crítica habrá que practicarla desde un lugar que no preexista a la lectura –pues ese es el lugar del prejuicio. En lugar de una lectura previamente determinada, la crítica que intente tocar la materialidad de la existencia debe estar íntimamente dependiente de ella –mutable y materialmente condicionada.

Esta es la idea que subyace a la construcción del marco teórico de la presente tesis que, como se verá, se va adaptando a las particularidades de cada personaje. Partiendo de una crítica intencionalmente materialista y feminista se buscará en los estudios de género, los *affect studies*, en la teoría crítica y en la teoría de la recepción, las fuentes de una lectura de la disidencia y la violencia que quiere ser, ante todo, multiforme. El paraguas teórico es amplio y responde a una intención crítica que quiere ser capaz de buscar su propio modelo de *praxis* en el texto que se lee y no fuera de él. Lo que hay que enfatizar es que esta lectura pretende ser una formulación material e histórica, capaz de poner en evidencia aquello que los personajes de mujeres violentos o disidentes de Sanz y Mesa figuran. Así, si esta tesis se ha centrado en dos autoras coetáneas, vivas, cuya producción narrativa sigue siendo –aún ahora– actualizada, se debe también a esta intención crítica y teórica y a la búsqueda de una lectura que esté histórica y materialmente marcada.

La crítica deberá ser, así, la búsqueda del presente mutable en el estatismo de la obra, aquello que el crítico Raymond Williams denominó las "estructuras de sentimiento"⁸. También para Williams la crítica literaria ha de ser la exploración de las fuerzas que penetran las obras de las condiciones materiales del presente, en la forma de "lo emergente, lo residual y lo dominante" que en las obras late. Es esa "pre-emergencia activa" (Williams, 2009: 168) de las fuerzas del presente inundando la obra literaria aquello que una crítica comprometida con la rehabilitación de la *praxis* debe reseguir y exponer.⁹ Como afirma la filósofa Sally Haslanger, "to illuminate the phenomenon of ideological oppression and argue that efforts to achieve social justice we must address culture" (2017: 151).

⁸ No hay, en *Marxismo y literatura*, una definición tajante del significado de las "estructuras de sentimiento" pues este es también un concepto que no se cierra a su definición. La importancia de las "estructuras de sentimientos" reside en su posibilidad plástica –"la *praxis* es también una plástica" (Collin, 2009:14). En la definición de Williams, "estructura de sentimientos" es "la hipótesis de un modo de formación social, explícito y reconocible en tipos específicos de arte, que se distingue de otras formaciones semánticas y sociales mediante su articulación de *presencia*" (2009: 179) [destaque en el original].

⁹ Para que la *praxis* sea posible habrá que, aunque fundamentándose en un pensamiento crítico materialista, alejarse del concepto marxista clásico que presupone una cultura superestructural determinada por las condiciones de la base. Esta crítica, de la que también parte Françoise Collin (2008: 14), había sido, ya en 1977, una de las causas del distanciamiento de Raymond Williams del marxismo ortodoxo: "En lugar de hacer historia cultural material, que era el próximo movimiento radical, [Marx] la hizo dependiente, secundaria, 'superestructural': un reino de 'meras' ideas, creencias, artes, costumbres, determinadas por la historia material de la base" (Williams, 2009: 28).

Transferir al discurso literario parte de la responsabilidad de una praxis social emancipadora, es un movimiento que necesita, sin duda, una crítica capaz de, desde la infiltración en el texto, iluminar las complejas relaciones con las condiciones del presente material que este contiene. Esta es una responsabilidad que, de forma diversa, tanto Sanz como Mesa no eluden y que manifiestan tanto en su obra como fuera de su producción literaria. Ambas autoras construyen una obra marcada por la representación de la experiencia divergente y disidente.

En palabras de propia Marta Sanz la cultura "no es algo secundario ni se puede separar del trabajo político" (2014a:31), una afirmación que, por otra parte, podría resumir las líneas de su compromiso literario. Para Sara Mesa la literatura ha de ser el lugar de la manifestación de la disidencia, una literatura que "inevitablemente, es rebelde, se sale del tiesto, sorprende simplemente por explorar otros ángulos posibles" (2018b). Desde su particular posicionamiento cada una de las autoras elabora una obra narrativa que comparte el mismo signo de la representación de la existencia marginal, angulosa y divergente en las sociedades del capitalismo tardío, de la heteronormatividad, de la exclusión de la diferencia. Los personajes impropios, especialmente los personajes de niñas y de mujeres, crean una comunidad disidente y una formulación de un conjunto de materialidades y actuaciones leídas como violentas y dispares de la normatividad.

Ante el potencial riesgo de centrar un trabajo crítico de estas características en dos autoras coetáneas a la propia investigación habrá que reafirmar que esta lectura nace de un paradigma crítico que, siguiendo nuevamente a Raymond Williams en su definición de las *estructuras de sentimiento* pretende buscar en las obras el movimiento "vivo, activo y subjetivo" (2009:216) que capaz de conectar a la vida material de quien lee. De este modo, la creación de unas autoras comprometidas con su presente y que escriben desde esa consciencia de presente es de un interés crítico innegable, ya que es una forma activa de resistencia que no debería ser ignorada.¹⁰

¹⁰ Ya que, por otro lado, los procesos de sujeción hegemónicos no descuidan nunca sus potenciales amenazas y mantienen una permanente vigilancia: "todo proceso hegemónico [está] en un estado especialmente alerta y receptivo hacia las alternativas y la oposición que cuestiona o amenaza su dominación. La realidad del proceso cultural debe incluir siempre los esfuerzos y contribuciones de los que, de un modo u otro, se hallan fuera o al margen de los términos que plantea la hegemonía específica" (Williams, 2009: 150)

Sin retirar un ápice de importancia a lo que Françoise Collin llamó el "trabajo de rememoración" (2009: 192) en el arte, es necesario reivindicar una crítica que no olvide aquello que, porque es incipiente, no está aún constituido y acabado y no ha ganado aún –y con la posibilidad que no lo haga nunca– un lugar en la cúspide del *canon*. Este es, sin duda, el caso del *corpus* literario de Sara Mesa y de Marta Sanz. Ambos son cuerpos literarios inacabados, emergentes, cuyo lugar en el tradicional *canon* –aquel reservado al pasado– es imprevisible desde el presente. Sin embargo, este no puede ser un motivo que excluya la posibilidad de un análisis académico. Por ello, hay que recuperar el mandato de Françoise Collin, pidiendo que la crítica feminista no permita que tanto autoras como sus obras arriesguen:

a perderse en el presente por no haber recibido suficiente difusión (...). La crítica feminista no puede condenarse a correr tras la historia con el fin de recuperar sus restos –tal y como sugiere la ley y la tradición de la institución universitaria, con la excusa del cientifismo. No puede permitir que entierren a las vivas (...). Tiene que ser igualmente prospectiva.

(2019: 193)

Con la meta de una crítica comprometida y prospectiva se analizarán en las narrativas de Sanz y Mesa las construcciones de personajes que encarnan un modelo de la divergencia. Esta modelación y representación de la divergencia se leerá a través de algunos de los personajes creados por Sanz y Mesa que ponen en riesgo las definiciones hegemónicas de la experiencia y representación de la existencia de las mujeres y niñas en las sociedades contemporáneas. La idea de fundamentar esta tesis en los personajes de mujeres de las narrativas de Sanz y Mesa viene de la convicción de que, como afirma una de las teóricas fundamentales de los *affect studies*, Sara Ahmed, a través de determinadas representaciones se pueden formar "an alternative set of imaginings of what might count as a good or better life" (2010: 50).

La creación de nuevas formas de decir y pensar la experiencia de los cuerpos de mujeres y niñas a través de la figuración ficcional es una de las características que, en nuestro entender, es estructural en las formaciones narrativas tanto de Sanz como de Mesa. No se trata de afirmar que Sanz y Mesa crean una literatura específicamente de mujeres o cuyos universos literarios estén nutridos solamente de personajes de mujeres. Al contrario, es

porque están inmersas en la variedad de sus mundos y formaciones narrativas que algunos de estos personajes de mujeres pueden operar como interruptores de la disonancia.

Precisamente porque en su actuación de forma divergente en un mundo narrativo del que son solamente una pieza estos personajes crean formaciones narrativas capaces de forzar alternativas a los perfiles impuestos por los condicionamientos de la hegemonía, estableciendo así imágenes alternativas de la existencia. Porque figuran la impropiedad en el medio de un mundo narrativo del que son solo un engranaje disidente, se consideran, a todos efectos, figuras que ejercen la violencia. Las mujeres que aquí se analizan son figuras impropias y violentas porque son capaces, desde su representación literaria, de inflamar las suturas de los discursos que mantienen la estabilidad y predictibilidad de la actuación de quien ocupa, en las sociedades regladas de la heteronormatividad, el significativo, cultural y políticamente determinado, *mujer*.

Por ello, al plantear esta expresión disidente, habrá que insistir en que lo que se busca en esta lectura no es tanto la violencia que estos personajes ejecutan sobre otro personaje, sino aquella violencia que actúa en la exigencia de universalidad del pensamiento inflexible y heteronómico de las sociedades del capitalismo. Las mujeres aquí analizadas son formulaciones que cuestionan la estabilidad de un pensamiento que está estructurado en la radicalidad de lo que el filósofo Boaventura Sousa Santos ha llamado, el "pensamiento abisal" de las sociedades del capitalismo occidental moderno.¹¹ Se leerán los usos de la violencia, de la crueldad, de la discordia o del desajuste de la actuación en algunos personajes de mujeres retirados de la obra narrativa de Sanz y Mesa con la finalidad de encontrar en ellos posibilidades críticas que, desde la condición liminal propia del estatuto narrativo, puede ser también el lugar desde donde resignificar la experiencia.

¹¹ El "pensamiento abisal" aquí entendido como el hiato consumado y protegido por las fuerzas hegemónicas del pensamiento moderno Occidental que divide la experiencia en las sociedades del capitalismo tardío entre las autorizadas, visibles y aceptadas, y el conjunto de las demás formas excluidas y invisibilizadas –y desestabilizadoras del orden: " O pensamento moderno Ocidental é um pensamento abissal. Consiste num sistema de distinções visíveis e invisíveis (...). As distinções invisíveis são estabelecidas através de linhas radicais que dividem a realidade social em dois universos distintos: o universo 'deste lado da linha' e o universo 'do outro lado da linha'. A divisão é tal que 'o outro lado da linha' desaparece enquanto realidade, torna-se inexistente e é mesmo produzido como inexistente" (Sousa Santos *et. all*, 2013: 44, 45).

Este énfasis del análisis sobre los personajes de mujeres, que son el núcleo y hilo conductor de la estructura de la presente tesis, fue otro de los factores determinantes que determinó la selección del *corpus* en análisis centrado en estas figuras. La elección de las obras de Marta Sanz y de Sara Mesa tuvo como criterio a los personajes de mujeres según la representación ficcional que encarnan de una materialidad y una existencia disidente, impropia, violenta. Así, las características del personaje como representante de una figuración que se pretende leer y mostrar fue la categoría priorizada sobre cualquier otra como podría ser, por ejemplo, la cronología de publicación, los temas, el impacto editorial o las ventas y la recepción del mercado.

Intencionalmente, esta investigación se ha organizado bajo una disposición temática que fundamenta tanto su estructura como la selección del *corpus* según unas previas características de disidencia e impropiedad que algunos de los personajes encarnan. Se buscarán figuraciones de personajes que articulan en su narración actuaciones violentas hacia el sistema de normas del sistema de ordenanzas, valores y creencias del pensamiento hegemónico normativo.

Para ello, se han considerado dos grandes grupos de análisis que corresponden a la división en dos partes de la presente tesis. Estas dos partes se titulan *Cuadro I* y *Cuadro II*. Con el término *cuadro* se quiere resaltar una idea que será constante y fundamental en la investigación y que remite a la lectura de cada uno de los personajes como figuras actantes paralizadas por esta particular lectura. Como en un cuadro –más aún, como en un cuadro de un cuerpo en movimiento– cada una de las mujeres leídas servirá a la ilustración de una particular *escena*: la de los gestos en la primera parte y la de los cuerpos en la segunda.

La división entre estas dos partes parte de la característica fundamental que organiza la totalidad de la lectura que esta investigación propone para los personajes de las dos autoras y que tiene que ver con la focalización de la lectura en el movimiento afectivo o en el movimiento material que sostiene la creación narrativa de los personajes. Con esa intención y siguiendo la división antes mencionada, a la primera parte se le ha llamado *Cuadro I: Escenas del dolor* y a la segunda *Cuadro II: Escenas del cuerpo*. Ambos títulos pretenden enfatizar que lo que se lee y analiza en cada uno de los personajes es la posibilidad actuante, escenificada –creadora del gesto– agente –creadora de agencia– y

material –creadora de cuerpos– que encarnan estos personajes en sus ficciones. Cada una de las figuras será la representante de un particular gesto o de una particular forma de materialidad que presenta, encarna y figura a través de la narrativa en la que se insiere como personaje.

La primera parte *Cuadro I. Escenas del dolor: la potencia del sufrimiento* es una lectura del dolor como mueca, mímica física que transparenta una emoción, un afecto o un sentimiento figurado en esa materialidad ficcional. *La escena del dolor* pretende ser una configuración teórica de esa materialidad que transporta una idea, un sentimiento y una potencia disidente. Esta primera parte está subdividida en tres subcapítulos que se agrupan en diferentes formulaciones del gesto y del afecto según la construcción ficcional del personaje. Los subcapítulos son tres: 1.1 *sacrificio*, 1.2 *angustia* y 1.3 *agonía*. Cada uno de ellos conforma una unidad conceptual desde la que se analizan dos personajes de mujeres tomados de las ficciones de Sara Mesa o de Marta Sanz.¹²

Bajo el primer concepto, "*sacrificio*", se leen dos personajes de dos novelas de Marta Sanz: Luz Arranz, personaje de la novela *Black, black, black* (2017b) y Eva de *Lenguas muertas* (1997). Con la idea de *sacrificio* se quiere destacar en cada uno de los dos personajes la posibilidad de divergencia y resistencia que reside en la actuación necesariamente violenta que surge de la abnegación. Un sacrificio es, a la vez, el lugar de una violencia y de una salvación. Sacrificial es el estado excepcional de entrega y reclamo de un nuevo orden, se sacrifica en ofrenda dolorosa como cambio de algo que se quiere. Por ello, el sacrificio es una violencia o una dolencia que es, en su potencia, una acción revolucionaria. Las dos figuras de mujeres que aquí se analizan ejecutan, desde sus diferentes contextos y mundos ficcionales, la representación del sacrificio como ruptura y trasgresión. Ambas son la formulación del sacrificio no como abnegación sino como desobediencia capaz de desatar el engranaje de un nuevo orden y de nuevos espacios de acción.

El segundo concepto, la "*angustia*", que corresponde al segundo subcapítulo, tematiza la idea de la angustia también como posibilidad de formulación actuante disidente. Esta es

¹² No está demás recordar una vez más que el criterio de selección de los personajes analizados se prende a estos conceptos que los agrupan según la particular forma que toma esta lectura. En esta decisión reside también, creemos, la originalidad de esta propuesta.

una propuesta de lectura que se nutre de la idea de que en la angustia se abre una posibilidad crítica que permite la lectura de los personajes a partir de una paradoja. Angustia es, por un lado, la sensación de constricción que genera la estrechez y que dificulta la actuación o la palabra. Por otro lado, también es angustiante su contrario, el sentimiento que nace ante abismo de la absoluta falta de límites. El campo abierto es tan angustiante como el recinto cerrado, tanto es así que la agorafobia y la claustrofobia son sin duda dos formas de la angustia. Las figuras que se analizan en este capítulo –todas de novelas y cuentos de Sara Mesa– formulan esta duplicidad paradójica de la angustia: la que las constriñe a vivir en alguna angosta atadura que no les permite deliberar o actuar libremente; y la que genera la absoluta falta de vínculos, vértigo angustiante que genera la soledad del cuerpo o de la palabra. La actuación desde la angustia, o las figuras angustiadas –si lo que se quiere es dar énfasis a los cuerpos que cargan el sentimiento en lugar de simplemente iluminar al sentimiento en sí– son figuras que se retiran de la actuación empoderada de la certeza, la valentía y la superación para encontrar en la constricción y en el vértigo los valores de una fundamentación que no quiere ser remisible a ningún orden de valor

En el último capítulo de la primera parte "*agonía*" se parte de la noción de *agonía* como *gesto* orientador de la lectura. Para ello se volverá a la obra de Marta Sanz para analizar dos de sus personajes: la narradora de la primera novela publicada por la autora *El frío* (1995) y Elisa, personaje de *Amor fou* (2013). En el contexto de esta lectura y búsqueda de fórmulas de actuación disidente nacidas de circunstancias de violencia o sufrimiento, el concepto de *agonía* es interesante pues abarca la idea, precisamente, de una actuación de resistencia creada por el sufrimiento padecido. *Agonía* contiene en sí la idea de lucha y es, así, una imagen capaz de presentar en la concisión de un sentimiento, la resistencia que estas figuras literarias mantienen precisamente porque sufren.

El estado de la *agonía* es, en sí mismo, una lucha, en su puesta en escena del *agón* que la fundamenta. *Agonía* es, como se verá, *agón* griego, es resistencia y defensa en el sufrimiento. Con la presentación de estos cuerpos en sufrimiento, en su destaque crítico de la narrativa para iluminarlos como cuerpos agónicos, se pretende mostrar la forma en la que un cuerpo que expone sufriendo y resistiendo conlleva la capacidad de causar una impresión, es decir, la posibilidad de impresionar a lo que le es exterior. En otras palabras, la *agonía* impresiona porque es resistente a pesar del dolor, en esa impresión que causa la

agonía, en la exposición de la resistencia ante el dolor, la figura agónica marca a otro cuerpo y otra subjetividad. Estos cuerpos que agonizan son figuras que sufren, pero que se revisten de impropiedad y resistencia al exponer ese dolor y su lucha, al resistir expuestas son ya una formulación de la actuación divergente.

En la segunda parte de la tesis se abandona el enfoque estrictamente *gestual* como se hizo hasta el momento para leer desde otro enfoque que no sea el estrictamente afectivo a los personajes disidentes. *Cuadro II: Escenas del cuerpo* es el nombre que agrupa, en la segunda parte de esta investigación, a los personajes impropios de las obras de Marta Sanz y Sara Mesa que serán leídos desde su presencia y existencia material. Ello significa que, en la segunda parte las figuras serán tomadas para la lectura desde su figuración narrativa corporal, es decir, en tanto cuerpo narrado que es afectado y afecta por y desde su condición material. Con la idea de las "*Escenas del cuerpo*" se pretende una propuesta que analiza, a partir de algunas figuras narrativas las consecuencias y disidencias que generan y sienten los cuerpos que, por su específica materialidad, son afectados y afectan, generando experiencia y actuación sobre los demás o somatización hacia si mismo.

A diferencia de la primera parte, para la segunda parte de esta investigación se abandona el análisis individualizado de las figuras literarias que caracteriza la lectura del *Cuadro I* en pro de un análisis de conjunto que sea capaz de dar visibilidad a los movimientos y relaciones que se establecen entre los cuerpos cuando –por lo menos uno del conjunto– se presenta como actante de la disidencia. Las formas de materialización corporal de esa disidencia que se han tenido en cuenta en esta lectura son dos: el cuerpo de la infancia, las niñas y el cuerpo del climaterio, las menopáusicas. Cada uno de estos cuerpos, colocados en una de las puntas de la ruta fértil puede constituirse como materialidad disidente.

De este modo, la segunda parte se organiza dividida en dos subcapítulos que corresponden, cada uno, a una materialidad y a un movimiento cargado de potencia impropia y disidente. El primer subcapítulo es *Piruetas: niñas* y el segundo *Inclinación: climaterio*. La idea que subyace a los títulos es enfatizar que se tratará de una lectura grupal, coreográfica, en la que se tendrán en cuenta más de un personaje en cada subcapítulo. En la primera parte *Cuadro I*, los personajes fueron individualizados de para demostrar en la lectura las propuestas de diferentes formas de sufrimiento como actuación

dinamitadora de la normatividad. En la segunda parte, *Cuadro II*, la lectura pasa a un enfoque de conjunto, una lectura grupal que, a la manera coreográfica de la puesta en escena de la danza, usa a diferentes figuras para construir una idea de otras formas de materialidad del cuerpo ante una estructura que tiende obsesivamente a la linealidad y la imposición del a felicidad como única vía válida y correcta de la existencia.

Como ya se ha expuesto, esta ordenación del *corpus* en el análisis no se produce bajo preceptos editoriales, biográficos o bibliográficos de las autoras. Los personajes analizados están organizados bajo un mandato que pretende, ante todo, leer en las obras de Sanz y Mesa determinadas categorías de representación de diferentes formas de disidencia encarnadas en sus figuras ficcionales. Bajo la idea fundamental de la representación de la violencia como cuadro escenificado, se ha recurrido al universo léxico de la pintura y de la escenografía para organizar las categorías de violencia y sufrimiento en las que se basan el análisis de los personajes. De esta forma, la presentación de las figuras ficcionales se organiza con base a la relación que los personajes de mujeres mantienen con los diferentes tipos de violencia a través de su relación con el cuerpo –su gesto– con su porosidad a la afección y su capacidad de afectar.

La elaboración de diferentes cuadros de la disidencia en la que se fundamenta la organización de la lectura de los personajes de Sanz y Mesa son las guías que orientan esta tesis. Esto pretende, ante todo, intentar garantizar una perspectiva que, rehuendo activamente el antagonismo característico de las lógicas binómicas, considera y defiende las ventajas que surgen en la posibilidad agonística de una presentación escenográfica de la violencia también como vía de impugnación del universalismo racional hegemónico¹³.

Así, la puesta en escena de algunas de las figuraciones literarias divergentes encontradas en las obras de ambas autoras pretende representar también el movimiento, no exento de

¹³ Un modelo agonístico inspirado en lo que Chantal Mouffe considera el único modelo político verdaderamente capaz de mantener la multiplicidad en el espacio público democrático. En su modelo agonístico, Mouffe posiciona el discurso artístico en el espacio central de su modelo democrático: "¿Puede una concepción agonista ayudar a los artistas a teorizar la naturaleza de sus intervenciones en el espacio público? ¿Cuál puede ser el rol de las prácticas artísticas y culturales en la lucha hegemónica? En la etapa actual del capitalismo posfordista, el terreno cultural ocupa una posición estratégica, ya que la producción de afectos desempeña un rol cada vez más importante. Al ser vital para el proceso de valorización capitalista, este terreno debería constituir un lugar crucial de intervención para las prácticas contrahegemónicas" (2014:18).

violencia, de la diseminación de discursos divergentes. Al poner en diálogo estos personajes de diferentes narrativas pero que comparten el hecho de que quiebran el relato unificador de una verdad recta y unívoca se espera poder visibilizar en una visión de conjunto las posibilidades que surgen de esas comunidades disidentes. En la ordenación y puesta en escena de las figuras disidentes e impropias se espera poder hacer visibles la expresión inclinada y diseminada de las experiencias que representan estas mujeres ficcionales cuando puestas en diálogo y análisis juntas.

La representación de mujeres que se leen como formulaciones violentas porque ejercen la disidencia aviva la actuación agonal de un discurso literario que es ya, porque expone la divergencia, una *praxis*, es decir, la formulación de otra vía. Esa *praxis* a través de la figuración literaria es la misma que José Ovejero detecta cuando lee otra figura literaria esencial en la construcción de la violencia, la crueldad. Para Ovejero, la crueldad, a semejanza del ejercicio que aquí se hace, al ser ficcionada: "no se gesta a favor de, sino en contra. En su negatividad está su fuerza (...) Ni promete ni ofrece. Tan solo entrega las herramientas para comenzar el derribo" (2012: 90). Del mismo modo que para Ovejero la crueldad representada en el arte puede ser un discurso subversivo, las figuras ficcionales de mujeres que ocupan esta investigación pueden, desde su individualidad impropia, elaborar un discurso de resistencia a través de la negatividad, la torsión y la inclinación que representan en sus particulares mundos narrativos.

Con sus existencias divergentes estas mujeres narradas son la figuración de un discurso alternativo a la rectitud y la rigidez exigida por un pensamiento que, como avisa Adriana Cavarero: "desde el griego '*orthos logos*', a través del latín '*recta ratio*', conduce a la rectitud, al derecho –'right, recht, derecho'" (2014: 35). Si en la rectitud reside el fundamento de la complicidad estructural "entre la verticalidad del yo y el primado de la violencia" (*ibid.*), estas mujeres disidentes se pueden constituir como el contrapunto posible al primado de rectitud. La propuesta de esta investigación que ahora empieza es que las mujeres de estas narrativas son agentes de una violencia que, debidamente ejercida sobre la hiperextensión de la rectitud hegemónica, la puede fisurar.¹⁴ Una fisura que

¹⁴ Es esta, pues, una violencia que atenta contra la violencia, una posibilidad entrevista en el desvío capaz de agrietar la solidez de la hegemonía a través de la representación de estos cuerpos a destiempo. Esta es, también, una violencia disruptiva y no reproductora, es de otro orden, proviene de la lateralidad y del desvío, pero también de la necesidad y la dependencia y por eso implica al otro, la necesita. Esta violencia que se lee en los personajes impropios y disidentes de Mesa y Sanz es negativa y desigual. Es una forma

proviene de la ficción pero que puede, casi a la manera de la sobrevida de Carlos Reis¹⁵, abandonar su nivel ficcional para adentrarse en el tejido de la realidad.

La idea crítica que recorre esta investigación y que la fundamenta, nace de la consideración de que el valor de la disconformidad de las mujeres ficcionales no reside simplemente en la plusvalía narrativa de unas acciones poco habituales en el discurso literario, sino que, posiblemente, esa disconformidad narrada contenga un valor político. Así, por un lado, se partirá de la representación de mujeres cuya disidencia y impropiedad se manifiesta como transgresión. Por otro, se parte también de la convicción que es necesario crear un pensamiento crítico, que aquí se ensaya, capaz de leer a las figuras narrativas como una "comunidad de sufrimiento"¹⁶ revolucionaria. Al juntar estas figuras en la presente lectura bajo el signo del gesto y de la coreografía se ha intentado crear una asociación de las figuras basada en la representación de lo que daña, divide y antagoniza con la homogeneidad.

Estas figuras de mujeres se convierten en intratables para la norma y eso es lo que las hace violentas. Al otro lado de la pérdida y de la vulnerabilidad como constitución de la existencia políticamente determinada¹⁷ surge la posibilidad de leer políticamente la agencia de la violencia y la disidencia de unos cuerpos que tampoco responden a la versión esperada de su significación social. Nuestra propuesta es que, en la representación de la experiencia de la disidencia, las narrativas de Sanz y Mesa levantan una comunidad de personajes de mujeres que discute, una por una, la versión normativa de la experiencia.

de violencia específica, que no abastece el fondo opresor de positividad lisa y homogénea, sino que, al contrario, trabaja contra la manutención de la uniformidad de la existencia, representa el desvío, le da un lugar en el discurso.

¹⁵ La noción de sobrevida del teórico Carlos Reis reinterpreta la figura de la *metalepsis* de la narratología de Gerard Genette para interpretar el dinamismo de los personajes, especialmente cuando se desplazan del nivel narrativo a otros niveles como el cine o los videojuegos. "A personagem não é um componente estático do relato: em diferentes tempos culturais, ela manifesta-se como entidade potencialmente dinâmica. A partir desse dinamismo, observado em certos romances do século XIX, as narrativas da era digital retomaram e reajustaram a personagem, com recurso a ferramentas próprias, em ambiente eletrônico. É nesse sentido que a personagem é um conceito em movimento" (Reis, 2017: 139)

¹⁶ El valor político de las "comunidades de sufrimiento" en el arte fue teorizado por Terry Eagleton quien, en su estudio sobre la tragedia reclama la vigencia del valor trágico en el arte moderno a pesar de cierta desconfianza por parte de la izquierda en aceptar la validez subversiva de un concepto ahistórico como el de la tragedia (2011).

¹⁷ Como la entiende y teoriza Judith Butler "cada uno de nosotros se constituye políticamente en virtud de la vulnerabilidad social de nuestros cuerpos –como lugar de deseo y de vulnerabilidad física, como lugar público de afirmación y de exposición–. La pérdida y la vulnerabilidad parecen ser la consecuencia de nuestros cuerpos socialmente constituidos, sujetos a otros, amenazados por la pérdida, expuestos a otros y susceptibles de violencia a causa de esta exposición." (Butler, 2006: 46)

Escribir es materializar, es hacer entrar en el campo de lo simbólico un discurso, es desnudar para revelar. A lo que se viste y cubre, avisa Dolors Molas, se le retira la posibilidad del nombre "lo que no se nombra no existe", cubrir es excluir.¹⁸ Al contrario, aquello que se enuncia narrativamente gana la forma de un artefacto cognitivo. En el archivo de esa forma de conocimiento que es la narrativa ficcional se pueden depositar formaciones de otros cuerpos, otros discursos y memorias de unas mujeres que, sin engrosar el caudal de las formaciones cognitivas dominantes, pueden contener un conocimiento que es una interpelación.¹⁹ Escribir es materializar, que es hacer del texto un depositario de conocimiento. Cuando ese conocimiento nos atañe y nos afecta, hay que reivindicar una exposición crítica del arte que se deje comunicar con la realidad y la interpele. Por ello, el relato ficcional de las mujeres impropias se inviste de la importancia política del que contiene sí una la posibilidad de cuestionamiento del proceso hegemónico.

Lo que este trabajo intentará demostrar es que Marta Sanz y Sara Mesa, desde sus proyectos literarios dialogantes pero diferentes, son dos autoras relevantes cuyo análisis crítico es necesario. Ambas elaboran una obra en la que abundan los personajes de mujeres que usan la violencia como forma de disidencia, de resistencia, de creación agonística de otros discursos y significados capaces de ocupar el *significante* mujer secuestrado por el discurso hegemónico normativo. A cada una de las mujeres que aquí se analizarán se deberá plantearse la pregunta fundamental de Françoise Collin: "Qué quiere una mujer?" (2006: 36) porque, como la misma Collin contesta, esa es una respuesta que solo puede responder una mujer, "Nadie sabe lo que mujer (u hombre) quiere decir, sino en la escucha de lo que dice una mujer (...) *pero ella habla, ella es la que habla y quiere ser oída en lo que ella dice*" (Collin, 2006: 37)

Hablar: toda respuesta será siempre dialogal. Esta investigación aspira a ser una frase de ese diálogo.

¹⁸ Maria Dolors Molas reflexiona sobre la vulnerabilidad de las niñas en la *polis* ateniense en la relación entre el cuerpo vestido y la vulnerabilidad de aquello que se cubre, se silencia y se invisibiliza: "el sexo femenino se convierte en un cuerpo negado por su doble invisibilidad: por la vestimenta que lo cubre y porque sus atributos sexuales nunca se nombran; y lo que no se nombra 'no existe'". (2016: 79).

¹⁹ En la formulación de Françoise Collin: "La transmisión se convierte así en una interpelación por la que una mujer llama a otra a aparecer y a intervenir" (en Birulés *et all*, 1995: 155)

Cuadro I

Escenas del dolor: la potencia del sufrimiento

1. Cuadro I: Escenas del dolor: la potencia del sufrimiento

Antes de entrar en la lectura de las figuras literarias que constituyen el principal contenido y objetivo crítico de esta tesis, se hace necesaria una explicación breve sobre lo que se presenta en la primera de las dos partes que componen este trabajo y que se ha titulado **Cuadro I: Escenas del dolor: la potencia del sufrimiento**.

Como se verá se ha intentado que cada uno de los títulos que componen y orientan esta investigación sean conductores de una carga significativa capaz de orientar y cargar la lectura que anuncian. Esta cuestión no es menor una vez que se ha intentado que esta investigación tenga en los títulos de sus capítulos y subcapítulos la formulación de sus intenciones. Así, en cada título de esta tesis se ha pretendido ofrecer, además de un articulador organizativo del contenido, un sintagma cargado de significantes que serán posteriormente desarrollados en el texto del capítulo. Por ello, es posible afirmar sin lugar a duda que la presentación del contenido teórico y crítico que esta introducción inaugura obliga a una aclaración previa de su título.

De este modo, en la presente introducción se ha querido, como se verá, articular un discurso que no solo presente la estructura de esta primera parte, sino que sea también capaz de justificar cada uno de los conceptos que se incluyen en el título y que son, en potencia concentrada, el resumen del punto de vista crítico de esta lectura.

Para empezar, habrá que recordar que esta investigación está dividida en dos grandes partes a las que corresponden dos grandes *escenas*: la del *dolor* en la primera parte y la del *cuerpo* en la segunda. Una *escena* suele ser entendida como la presentación de un cuadro o de un acto. *Escena* es una *puesta en escena* de una situación determinada que conforma un cuadro significativo. Así, en la *escena* se da la representación de un evento determinado, enmarcado y delimitado. Una escena es, por ejemplo, el lugar donde actúan los personajes en la obra teatral, *escena* es también el momento capturado por la fotografía y la representación pictórica que un cuadro muestra. Una *escena* es también un

espectáculo que puede ser visto en lo cotidiano: *montó una escena terrible*. *Escena* puede ser también tanto el referente de un panorama alargado –*la escena política*– como puede significar también el detalle y la minucia –*la escena que se ve en primer plano*. En el momento de articular la estructura de esta investigación y cuando se ha optado por dividir las dos grandes partes que la conforman en dos *Escenas*, lo que se ha intentado fue lograr este efecto polisémico que la idea de *escena* contiene.

Es así como se ha intentado que el título **Cuadro I. Escenas del dolor: la potencia del sufrimiento** esté cargado de la potencia de los significados que este capítulo elaborará. Un título que quiere ser, de entrada, la indicación del planteamiento teórico y crítico que se presenta. De este modo, y siguiendo la indicación que, contenida en el título, en esta primera parte se presentará la lectura de los personajes a partir de las figuraciones y representaciones del dolor que articulan. Se leerán a algunos de los personajes de obras de Marta Sanz y de Sara Mesa como cuadros, como escenas, como representaciones de gestos del dolor y del sufrimiento. Un cuadro es una representación ficcional de una idea, en eso consiste tanto si pensamos en un cuadro pictórico, teatral, cinematográfico... Es precisamente esta noción de contención y presentación de una idea a través de una estructura representada aquello que se pretende elaborar en esta primera parte. Así, **Cuadro I. Escenas del dolor: la potencia del sufrimiento** pretende elaborar a través de la lectura crítica de algunos personajes de mujeres la representación de una idea a través de la elaboración de una escena: la escena del dolor como fundamento de la potencia de libertad.

Resiguiendo un poco más la lectura semántica del título están presentes, además de la *escena* está presente otra idea que circunda la misma noción de configuración de la presentación de una idea: el *cuadro*. Un *cuadro* es un instante enmarcado y paralizado. El *cuadro* es una escena que fue capturada, individualizada y paralizada para que se la pueda apreciar como elemento individual y separado. Un *cuadro* es, pues, la separación de un episodio –pictórico, teatral, literario, cotidiano...– de todo lo demás que conforma el todo. Una vez separado del todo, el cuadro formula una escena individual capaz de centrar la contemplación del espectador en ese instante enmarcado. El cuadro dirige la mirada y con su encuadramiento orienta la atención dentro de sus límites que conforman, así delineados, un sentido determinado y único.

Los dos grandes cuadros que conforman esta investigación²⁰ tienen el mismo propósito que cualquier otro cuadro: el de configurar enmarcando una mirada determinada sobre algunas de las figuras de Sanz y Mesa. Es importante resaltar esta idea porque, como es sabido, cada lectura es siempre una de las vías posibles de interpretación del texto y no una afirmación inflexible. Esta lectura se divide en **Cuadros** porque la noción de cuadro trae consigo la idea de una forma única de encuadramiento. Un cuadro, estos **Cuadros**, son precisamente esto: una particular puesta en escena creada para la configuración de un cuadro crítico. De esta forma, se refuerza la idea que quiere permanecer subyacente a esta lectura y que se resume en una intención no dogmática ni estricta de las obras. Una lectura que quiere, desde este comienzo, presentarse como una formulación particular de la lectura, una de muchas que los personajes de Sanz y Mesa articulan y posibilitan.

De alguna manera, queremos y deseamos hacer de nuestra *praxis* crítica las palabras de uno de los mayores lectores del siglo XX, Roland Barthes, cuando piensa y afirma la lectura de un texto no como el descubrimiento de un sentido dado sino como una forma de hacer visible una de las inmensas posibilidades que cada lectura (cada lectora) abre en el texto:

Interpretar un texto no es darle un sentido (más o menos fundado, más o menos libre), sino por el contrario apreciar el plural de que está hecho (...) un plural triunfante que no esté empobrecido por ninguna obligación de representación (de imitación). En este texto ideal, las redes son múltiples y juegan entre ellas sin que ninguna pueda reinar sobre las demás. Es texto no es una estructura de significados, es una galaxia de significantes.

(2011b:15,16)

Esa "galaxia de significantes" (*ibid.*) que menciona Barthes se cierra y delimita a través del *cuadro* interpretativo impuesto por la mirada lectora y crítica. Por eso, y retomando nuevamente la idea que articula a las dos partes, hay que resaltar que se ha intentado hacer de la noción de *escena* un concepto amplio y elástico capaz de abarcar parte de esa "galaxia" que la lectura crea. *Escena* ha sido, pues, utilizado como un concepto extremadamente dúctil para que en él quepa una idea crítica que no cierre la lectura, sino

²⁰ Y que corresponden a cada una de las dos partes de la partición de esta investigación: **Cuadro I: Escenas del dolor: la potencia del sufrimiento** y **Cuadro II: Escenas del cuerpo: episodios de gestualidad**.

que visibilice la "galaxia de significantes" (*ibid.*) que los textos de Mesa y Sanz contienen. Con *escenas del dolor* se ha querido contener una idea que es, a la vez, material – corporal– e inmaterial –afectiva o sentimental.

La *escena* y particularmente la *escena del dolor* que da título a esta primera parte quiere ser una formulación capaz de dar cabida a una serie de conceptos que delimitan y enmarcan un conjunto de puntos de vista y actitudes hacia el sufrimiento como disidencia. Precisamente por ello, se añade a la *escena del dolor* el subtítulo que incluye esa idea de disidencia implícita: *la potencia del sufrimiento*. Será esa potencia nacida del sufrimiento aquello que la lectura rastreará en la comparación entre algunos de los personajes de mujeres de Sanz y de Mesa.

La *escena del dolor* que se leerá en cada figura, aunque diferente en cada una de ellas, opera de manera similar en todas, independientemente de su trama y construcción narrativa. Cada una de estas mujeres ficticiales parte del sufrimiento que padece para acabar convirtiéndolo en la forma de su propio gesto disidente, en la mueca impropia de su desafío. Fue con la intención de singularizar y destacar en la lectura esa impropiedad revolucionaria nacida del sufrimiento que los personajes de esta primera parte fueron extraídos de sus narraciones y destacados por encima de su trama para demostrar, a través de la individualización de la figura, las formulaciones que elaboran de la potencia de actuación a partir del sufrimiento.

La idea de una potencia revolucionaria nacida de la reacción impropia ante el sufrimiento es la idea que subyace a cada una de las lecturas que aquí se presentan. La intención crítica de esta primera parte consiste en buscar formulaciones de actuaciones disidentes de figuras que, en lugar de verse paralizadas por el dolor, acaban constituyéndose como representantes de una agencia nacida del sufrimiento. De este modo, es nuestro entender que estos personajes son creadoras de una actuación impropia, especialmente relevantes para una normatividad que tiende obsesivamente a la linealidad y a la imposición de la felicidad como única vía válida y correcta de la existencia.

En la organización de estas *escenas del dolor* se leerán siete personajes de mujeres, divididos en tres subcapítulos separados por tipos de sufrimiento: *sacrificio*, *angustia* y *agonía*. Cada uno de los tres subcapítulos organiza a las figuras bajo un concepto y una

actitud que, partiendo de una forma específica de sufrimiento, acaba conformándose como la resistencia que esas figuras esgrimen.

De este modo, esta primera parte se organiza a través de tres subcapítulos que contienen lecturas de personajes que figuran cada uno de los tres tipos de sufrimiento y que los reúne como figuras de *sacrificio*, *angustia* y *agonía*. Además de la especificidad del sufrimiento que cada una de estas figuras del dolor comparte, es fundamental en su lectura comparada el hecho que para todas ellas el dolor, en lugar de anularlas, potencia su capacidad de disidencia y actuación impropia en ese sufrimiento impuesto. Lo que la lectura de los personajes bajo las lentes del *sacrificio*, de la *angustia* y de la *agonía* hacen visibles son precisamente las posibilidades que surgen en la actuación potenciada por el sufrimiento cuando la actuación no nace de la fuga y la obediencia sino de la impropiedad de la que actúa integrando ese sufrimiento.

Para resaltar en el análisis las características de impropiedad y resistencia en el dolor cada uno de los personajes se lee sin priorizar trama narrativa de la que procede. Esto significa que cada figura se analiza no desde su lugar en la estructuración del mundo narrativo de la novela de la que proviene sino exclusivamente a partir del ángulo específico de lo que, en su construcción figurativa, deja visible sobre ese particular sufrimiento potencialmente transgresor. *Sacrificio*, *agonía* y *angustia*, serán, así, los focos que permiten iluminar esos mecanismos transgresores de los personajes. A la manera de una *performance* –como en una representación, actuación individual y exhibida– cada figura se lee en el ámbito de un cuadro escenográfico propio y único, una configuración escénica del dolor que es también la vía singular de la disidencia que se figura en su construcción narrativa.

Lo que se quisiera reforzar aquí es que cada figura entra en la lectura como formulación narrativa no desde su mecanismo en la trama sino como figuración de una actitud absolutamente individual y por ello irremisible a un orden esperado y normativo. Cada personaje es la formulación y la exhibición de un gesto, una escena única, una mueca. Cada figura es un movimiento particular de resistencia que esta lectura intenta enmarcar para concentrar la mirada del espectador, desviándola de todo lo demás con el fin de convocar su total atención en la particular actitud que el personaje exhibe en la trama y que esta lectura destaca.

Esta idea de la escena como gesto separado altamente significativo se acerca a la propuesta que Roland Barthes propone de la idea de *gesto* precisamente como separación:

Entiendo por gestos actos de separación, de secesión que comportan, no forzosamente una teatralidad (es la definición clásica de gesto ≠ acto), sino un *quantum* brillante de fantasmas, de deseo o de goce: ya sea que visiblemente el gesto colme, conforte a quien es su sujeto, ya sea que el gesto de retiro de otro nos provoque deseos.

(2004b:312)

Esta separación, escisión, individuación que la escena del gesto doloroso inaugura y que Barthes destaca en el fragmento anterior es la idea que subyace a una lectura como esta que pretende ser, además de la lectura de los personajes de Sanz y de Mesa, una configuración teórica de esa materialidad que transporta una idea. Así, **escenas del dolor: la potencia del sufrimiento** es, precisamente, una lectura de la escena del dolor como gesto y mueca. El dolor es aquí la mímica física que transparenta una emoción, un afecto y un sentimiento que, figurado en la materialidad ficcional, puede configurar una formulación de un discurso de disidencia. Puestas en conjunto, estas escenas del gesto figuradas en algunos de los personajes de Mesa y Sanz articulan un discurso que tiene que ver con los límites de las imposiciones inmatriciales sobre los cuerpos cuando estos se rebelan rechazan aceptar el *sacrificio*, la *angustia* y la *agonía* como una condena de opresión.

Lo que cada uno de los personajes que configuran las tres propuestas de esta primera parte articulan es una formulación de la divergencia que se relaciona con la impropiedad. Con impropiedad se quiere resaltar la carga de divergencia que existe en toda actuación no esperada, la potencia de la agencia imprevisible de una figura presa del sufrimiento. El propósito de las lecturas en este **Cuadro I** es iluminar esa propiedad divergente que cada una de las figuras articula, revelando –como es el propósito latente a todas las lecturas de esta investigación– un conocimiento inmaterial y potencialmente divergente que intenta hacerse presente en la materialidad de la existencia textualmente representada.

La organización de la primera parte se ha hecho, como ya se ha dicho, a través de una tripartición articulada a través con tres formas diferentes de sufrimiento, marcadas cada

una de las formas por una *escena* narrativamente representada en los personajes seleccionados. En el primer subcapítulo se leerán a dos personajes bajo la lente del concepto de *sacrificio*. En este apartado se leen dos personajes de dos novelas de Marta Sanz: Luz Arranz de *Black, black, black* (2017b) y Eva de *Lenguas muertas* (1997). Con la idea de *sacrificio* se quiere destacar en cada uno de los personajes la posibilidad de divergencia y resistencia que reside en la actuación violenta de la que se despoja de un don con la finalidad de alcanzar una mejora, una curación o un cambio del orden impuesto.

Como se verá a lo largo del capítulo, el sacrificio que articulan los dos personajes de Marta Sanz parte, como es de esperar en el gesto sacrificial, de la abnegación subyacente al gesto de la entrega. Sin embargo, cada una de las figuras, en lugar de hacer del sacrificio un gesto de opresión y pérdida sumisa, encuentra en la escena sacrificial un lugar de acción desde la impropiedad y la disidencia. En el proceso de pensar el sacrificio como motor de la subversión de estas dos figuras se ha partido de la noción de que todo sacrificio es siempre el gesto de entrega de un don, es decir, de algo –o alguien– a lo que se tiene aprecio y que entrega en el cambio. Es esta entrega de un donpreciado y querido, gesto sacrificial por excelencia, el que será, por un lado, el motivo del sufrimiento del personaje y por otro, la palanca que iniciará la actuación disidente.

Como se verá en el capítulo un sacrificio es una escena contradictoria pues en él se da, a la vez, el lugar de una violencia y de una salvación. Sacrificial es el estado excepcional de entrega y reclamo de un nuevo orden, se sacrifica en ofrenda dolorosa como cambio de algo que se quiere. Por ello, el sacrificio es una violencia o una dolencia que es, en su potencia, una acción revolucionaria. Las dos figuras de mujeres que aquí se analizan ejecutan, desde sus diferentes contextos y mundos ficcionales, la representación del sacrificio como ruptura y trasgresión. Ambas son la formulación del sacrificio no como abnegación sino como desobediencia capaz de desatar el engranaje de un nuevo orden y de nuevos espacios de acción más libres de las constricciones normativas que las violentan.

En el segundo subcapítulo se leerán tres personajes de Sara Mesa a partir del concepto de *angustia*. Con la idea de *angustia* se resalta en la lectura la idea de que, es precisamente desde la escena angustiante con la que se presentan en la trama como cada una de las

figuras de Mesa acaban ejecutando su actuación de disidencia. Una vez más, se leerán cada una de las tres figuras siempre resiguiendo lo que de disidencia contiene esa actuación angustiada y solo en apariencia paralizante.

Para esta segunda propuesta de lectura se ha partido de la idea de que la *angustia* abre una posibilidad de lectura de los personajes a partir de una paradoja. *Angustia* es, por un lado, la sensación de constricción que genera la estrechez, pero es también el espacio de una libertad impensable. *Angustia* es aquello que dificulta la actuación o la palabra, aquello constriñe. Sin embargo, y sin que lo anterior sea equivocado, angustiante es también el sentimiento ante abismo de la absoluta falta de límites. El campo abierto y sin restricciones es tan angustiante como el recinto cerrado. La agorafobia y la claustrofobia son sin duda dos de las formas de la angustia. El gesto de la angustia es una paradoja y abarca a los dos extremos y cada uno de los personajes leídos demuestra en su figuración narrativa esta constitución paradójica.

Las figuras que se analizan en este capítulo –una de una novela y dos de dos cuentos, de Sara Mesa– formulan esta duplicidad paradójica de la angustia. Por un lado, la constricción de la vida en alguna angosta atadura que no les permite deliberar o actuar libremente; y, por otro, el sentimiento generado por la absoluta falta de vínculos, vértigo angustiante de la soledad del cuerpo o de la palabra. La actuación desde la angustia y de las figuras angustiadas que se leen parten de personajes que se retiran de la actuación empoderada de la certeza, la valentía y la superación para encontrar en la constricción y en el vértigo la potencia de una actuación que no quiere ser remisible a ningún orden de valor opresivo, sino que se presenta como absolutamente impropia, angustiada, frágil y divergente.

En este capítulo se leen a tres personajes de Sara Mesa, tres mujeres de tres edades diferentes –una adulta, una adolescente y una niña– que hacen de la existencia angustiada no una constricción de la actuación sino una formulación de la fragilidad como reacción. El primer interés para esta investigación de estas figuras de la *angustia* consiste en la forma que toma su actuación, su agencia, cuando presas por esa angustia. Las tres figuras son personajes cuya actuación está marcada por el dolor, por la estrechez –opresión– de su existencia y por su género como marcación de la existencia por el cuerpo eso las une en una comunidad significativa para el análisis.

El primer personaje que se presenta es la protagonista de *Cicatriz*, novela de Sara Mesa (2017a) en la que una mujer ve como su existencia es dominada y violentada a través de una relación a distancia –digital– en la que la opresión se ejerce exclusivamente a través de la ocupación de la palabra y del discurso. La angustia de la que es presa Sonia, cuya materialidad y existencia se ven dominadas por la palabra insistente y constrictiva de Knut, el personaje que domina y controla, se convertirá, al final de la novela, en su propia potencia liberadora. El personaje de Sonia dibuja un camino que va de la angustia de la palabra restringida a la liberación del discurso en la forma del insulto, del grito y, finalmente, en la revelación de la mayor de las libertades del discurso: la edición de una obra literaria propia.

En el segundo subcapítulo de esta primera parte se analizarán en conjunto a dos personajes, también de la obra de Mesa, ambos provenientes del libro de cuentos *Mala letra* (2016a). La primera figura es la narradora del cuento "Palabras-piedra" (*ibíd.*). En el cuento, la narradora sin nombre relata algunos fragmentos de su crecimiento sin su madre y viviendo bajo la tutela de sus tíos. En el relato empieza en la primera infancia de la niña y va avanzando, con saltos temporales marcados por los episodios de conflicto con los tíos, hasta sus dieciséis años. En el relato, las *palabras-piedra* que dan título al cuento se refieren a los insultos que la tía profiere hacia la narradora durante su infancia y adolescencia. Esos insultos, unos velados en la insinuación y otros explícitos en el discurso, son constitutivos de gran parte de la existencia de la niña. Por ello, serán esos insultos la materia de la cárcel que construye la tía para intentar contener a su existencia y a su cuerpo en desarrollo. Sin embargo, los insultos no solo serán constitutivos de una existencia y de una realidad opresiva, ellos serán na materia y la forma que tomará la liberación de la niña. Para rebelarse contra el mayor de los insultos y el mayor de los miedos de la tía –la sexualidad precoz– la niña acaba, precisamente, quedándose embarazada. La mayor de las transgresiones será la mayor de las libertades.

La segunda figura proviene del mismo libro de cuentos y es la narradora también sin nombre de "Mármol" (*ibíd.*). En "Mármol" una mujer relata, en retrospectiva desde la edad adulta, algunas de las memorias de angustia de su infancia. De forma similar al personaje anterior es en esas memorias angustiantes donde se encuentra el núcleo que conforma la existencia adulta del personaje. En ese núcleo angustiante de la infancia la

narradora encuentra uno de los fundamentos de su existencia como escritora. La memoria de la angustia acaba siendo también la base de su constitución como escritora de ficción. Tal como en el personaje del cuento que se analiza antes –"Palabras-piedra"– la *angustia* vuelve a ser un sentimiento constitutivo de la infancia de la niña y que acabará determinando definitivamente su crecimiento y su constitución adulta. Una vez más, es a través de las posibilidades paradójicas de la angustia el medio en el que ambas figuras de niñas se instalan en la constricción no como como opresión y dolor sino como lugar ideal para la liberación. Ambos cuentos muestran el camino de unas figuras que parten de la angustia de la infancia como base de la formación de la divergencia y la liberación.

Por último, el tercer subcapítulo tratará el tema de la *agonía*, una vez más, como sentimiento opresivo incitador de la liberación y la resistencia. Una vez más, *agonía* es una idea que, como las anteriores, no está cargada de la pasividad ni la negatividad a las que se suelen remitir. Es cierto que agónico puede ser el estado doliente de un cuerpo en sufrimiento, puede hasta ser, quizás, la parálisis de ese cuerpo en dolor. Agónico puede remitir a la idea de un cuerpo que, en el dolor y agonizando, se encuentra en tal estado que es incapaz de actuar. Sin embargo, *agonía* no tiene porque remitir necesariamente a la parálisis y puede contener la fuerza de una acción de resistencia. Para recuperar esta carga semántica y performativa de la *agonía* se ha partido de la imagen que conlleva la carga de la acción y lucha que proviene del *agón* trágico. Aquí, entonces, *agonía* debe ser leída desde esa carga de acción, de dinamismo y lucha de una protagonista que se resiste a su destino trágico y lo desafía a través del conflicto. *Agonía* será, así, el signo de una lucha y de una resistencia creada en y por el sufrimiento. En lugar de la formación de una parálisis, *agonía* marcará la fuerza de resistencia que adviene del dolor trágico.

Agonía es, así, una imagen capaz de presentar en la concisión de un sentimiento la resistencia que estas figuras literarias mantienen porque sufren. La *agonía* es una lucha y una puesta en escena del *agón*, es la formación de la resistencia y la defensa en el sufrimiento. Con la presentación de estos cuerpos en sufrimiento, en su destaque crítico de la narrativa para iluminarlos como cuerpos agónicos, se pretende mostrar cómo la forma en la que un cuerpo se expone sufriendo y resistiendo conlleva la capacidad de causar una impresión, la posibilidad de impresionar a lo que le es exterior, a otro cuerpo y otra subjetividad. Los cuerpos que agonizan sufren, pero se resisten y se exponen y son ya por ello una formulación de la actuación divergente. *Agonía* tiene, en esta lectura, un

carácter doble, pues es símbolo de sufrimiento y coacción, pero también la matriz del motor de la lucha y agencia de cada una de las figuras.

En este último subcapítulo se vuelve a la obra de Marta Sanz para leer dos de sus personajes: la narradora de la primera novela publicada por la autora *El frío* (Sanz, 1995) y Elisa, personaje de *Amor fou* (Sanz, 2013). La primera figura de la agonía es la narradora de *El frío*, una mujer que relata en primera persona el viaje de ida y vuelta a la fuente de su mayor herida y origen de agonía: su novio internado en un psiquiátrico. El viaje da el escenario narrativo para que se articule la cárcel agónica de esta mujer sin nombre. La segunda figura es Elisa de *Amor fou* (2013). Elisa es una mujer encerrada en una existencia agónica desde que el hombre por quien se enamora la abandona al verla desnuda y notarle la cicatriz de la cesárea. Ambos personajes de Sanz exponen en su figuración este carácter actuante de la existencia presa de la agonía que, desde el dolor y el sufrimiento, ejecuta una actuación capaz de liberarse.

Esta es, en resumen, la organización que pauta la primera parte, el primer gran cuadro de esta investigación. Se ha pretendido organizar a los personajes de una forma que permita leer y hacer visibles los gestos esenciales y la materialidad (la parte extensa y la parte intensa) de estas figuras ficcionales. Como afirma Marta Azpeitia Gimeno al reflexionar sobre la importancia de la filosofía spinoziana en el pensamiento feminista sobre el cuerpo: "No hay prioridad del alma sobre el cuerpo, la mente o el alma es la idea de un cuerpo, del mismo modo que el cuerpo es la extensión de una mente" (2001: 260). Esta lectura en clave de potencia que inaugura la filosofía spinoziana del cuerpo fundamenta y justifica una lectura de los cuerpos ya no cartesianamente centrada en la escisión dual²¹ sino en una lectura en clave de potencia y potencial de lo que esos cuerpos hacen o pueden hacer.

Dice Barthes en su *Grado cero de la escritura* que la lengua para el escritor "es un objeto social por definición, no por elección" (2003: 17). Esta transmutación de la escritura en un artefacto condicionado por las circunstancias sociales determinará toda crítica que se elabore sobre la relación entre las obras, sus autores y sus lectores. En esta relación anunciada, la escritura se erige como un movimiento previamente saturado y una fuerza

²¹ Entre "el alma del cuerpo, el espíritu de la materia, la razón de las pasiones o sentimientos, el ser humano del resto de la naturaleza..." (Azpeitia Gimeno, 2001: 260)

irremediabilmente solidaria con la Historia. Nuevamente en palabras de Barthes, "la escritura es una función: es la relación entre la creación y la sociedad" (2013: 20). La lectura de su función y relación entre singularidad y colectivo dota a la escritura de una complejidad que afecta directamente a la constitución social de la existencia. Por ello, la atención a la minucia del personaje en el texto como la que aquí se practica no es una frivolidad, ni siquiera simplemente un ejercicio de desvelamiento de unas interpretaciones ocultas en el tema y en la trama. Leer a los personajes desde las posibilidades actuantes que surgen en diferentes tipos de sufrimiento es una forma de dar sentido a la praxis material, extratextual. Como afirma Françoise Collin "la creación no es en absoluto periférica: la praxis es también una plástica" (2016: 14). Praxis, practica, plástica. Rastreo y señalamiento de la acción de modelaje de las condiciones socioeconómicas y afectivas que el texto carga, estos serán los temas que soportan la presente lectura.

Esta propuesta surge de la convicción crítica que la articulación de la imaginación ética en la producción estética puede resultar en la producción de un conocimiento transformador de lo simbólico –de las formas y los signos– que dan forma a la materia social. En palabras de Marta Sanz: "La posibilidad de retorcer el lenguaje con una finalidad estética –*tuércele el cuello al cisne*– avala de algún modo la posibilidad de manipularlo con un objetivo ético" (2018:105). Este cuello torcido, estos *sacrificios*, *angustias* y *agonías* que figuran los personajes que aquí se leen se alzan como las potencias éticas posibilitadas por el material estético que es la literatura.

La literatura es capaz de poner la lectura en una vulnerabilidad que se deja capturar por el otro no es "una esencia, sino un acto" (Hillis Miller, 2005: 104) una gestualidad –apasionada–, una coreografía. La literatura apasiona, explica Derrida, porque mantiene intacto y segura cada interpretación, su "secreto" irrevelable²². En ese intento de acercamiento al secreto que es la lectura, se retorna continuamente a otro, es un acercamiento individual que apunta a lo colectivo. Leer el texto literario es buscar un significado que el significante –cuando se deja manipular por la lectura– revela. La lectura es un cruce, un crucigrama, una encrucijada y, sobre todo, una intersección entre el mundo

²² "Hay en la literatura, en el secreto *ejemplar* de la literatura, una posibilidad de decirlo todo sin afectar el secreto. Cuando están permitidas, sin fondo y hasta el infinito, todas las hipótesis sobre el sentido de un texto o las intenciones finales de un autor" (Derrida, 2011: 60)

del texto, el mundo de la lectura y las infinitas potencias que arrastran cada uno de esos mundos.

Leer a los personajes de Sanz y Mesa bajo un juego interpretativo que recupera el gesto escénico como posibilidad performativa y disidente del sufrimiento es solo una de las posibilidades de la alquimia de la lectura crítica. Como afirma Françoise Collin, ninguna obra es universal: "ningún lenguaje ninguna obra es universal en el sentido de que pueda hacer abstracción de estas condiciones, pero todo lenguaje encuentra de éstas en su propia particularidad. Cada lectura expone y desarrolla ciertas dimensiones de esta superación. Pero ninguna alcanza su supuesta esencia" (Collin, 2006: 181). Sin esencias que intentar alcanzar, esta lectura presenta este momento precario y precioso en el que se revela que la literatura no es un procedimiento sino un proceso, un momento precario en el que se da el cruce entre lo que fija el signo y los significados que salen disparados en la lectura. Este procedimiento de significado precario pero comunicante es, como dijo Roland Barthes, un "milagro" (2003: 19) el milagro que surge de la reunión entre los fragmentos de realidad que fundan la obra y la su transformación en escritura a través del lenguaje.

Este primer capítulo pretende ser el inicio de ese viaje muy particular, aunque altamente significativo para el colectivo, que se produce en la lectura –crítica y comprometida– de una obra literaria.

1.1

Sacrificio

Este capítulo nace de la hipótesis de leer el sacrificio en algunas figuras ficcionales como mecanismo y actuación transgresora. Tradicionalmente leído como renuncia y falta, intercambio que se realiza en el que quien sacrifica renuncia al objeto de su sacrificio²³, esta propuesta pretende leer el gesto sacrificial no desde una lente opresiva –de la renuncia dolorosa– sino como una manifestación de una posibilidad de disidencia. Se leerán a dos personajes de la obra novelística de Marta Sanz como figuraciones representantes de esta formulación del sacrificio. La primera es Luz, personaje de *Black, black, black* (Sanz, 2017b) y la segunda Eva de *Lenguas muertas* (Sanz, 1997). A través del análisis de la condición sacrificial de cada una de las figuras se intentará demostrar la potencialidad transgresora que cada una configura a partir la subversión del sacrificio más allá de la opresión como fundamento de una potencia de subversión de los mecanismos de violencia a la que están sujetas²⁴.

Al partir de la lectura de la potencia de transgresión del dolor como la que se propone en este primer capítulo, el gesto sacrificial de cada una de las mujeres ficcionales es leído siempre a luz de sus calidades o potencialidades transgresoras. Como afirma Sianne Ngai cuando introduce su estudio sobre las posibilidades transgresoras de lo que denomina la representación los *ugly feelings* en el arte –y inculándose a la teoría crítica y su herencia adorniana: "Studies in the aesthetics of negative emotions, examining their politically ambiguous work in a range of cultural artifacts produced in what T. W. Adorno calls the fully "administered world" of late modernity" (2005:11). En este mundo absolutamente administrado, rectificado y normativizado que Adorno anticipó la existencia de figuras

²³ "Pues el sacrificio, como la revolución, exige entregar lo que consideramos indeciblemente valioso (...) en nombre de un valor aún mayor, y no hay manera de saber si el canje merece la pena" (Egleton, 2011: 98).

²⁴ Las posibilidades del sacrificio son múltiples, para René Girard, por ejemplo, el sacrificio es el paliativo de la violencia y puede ser leído como el mecanismo de freno de la venganza: "El sacrificio impide que se desarrollen los gérmenes de violencia. Ayuda (...) a mantener alejada la venganza" (Girard, 2016: 28).

capaces de hacer de un gesto de abnegación el impulso de una transgresión tiene sin duda un interés crítico y potencialmente práctico y material.

En el proceso de pensar el sacrificio como motor de la subversión se ha partido, siguiendo la lectura que hace Terry Eagleton, de la noción de que todo sacrificio es siempre el gesto de entrega de un don. La idea de don es fundamental pues añade al gesto el protocolo de un acto que no es sencillamente un despojamiento, sino que implica una abnegación. Este punto es fundamental en la construcción de un personaje que, siendo una abnegada y una sacrificada se libera en esa falta que supone el sacrificio. En palabras de Terry Eagleton: "[e]l sacrificio no consiste en abandonar lo que consideramos inservible, sino en entregar libremente lo que amamos en beneficio de los demás" (2010: 68). Partiendo del beneficio del que habla Eagleton los estos personajes ejecutan un cambio en favor suyo. Así, lo que será interesante analizar a través de los dos personajes de Sanz que aquí se presentan es la forma en la que esta abnegación, la entrega del don, en lugar de crear una opresión y una víctima en favor de los demás –la sacrificada– acaba siendo su contrario: la palanca que alimenta la actuación disidente de cada una de las figuras.

Es importante insistir en que, para a la construcción de la noción de sacrificio como se entiende aquí, la idea de *don* es fundamental. La noción de *don* fundamenta la comprensión del gesto sacrificial como una actuación que parte de una entrega: la de una víctima como dádiva para conseguir un objetivo.²⁵ El *don* es así la dádiva que quiere funcionar como canje y moneda de troca para obtener un propósito superior a la víctima. Es esta idea de un intercambio con fines que superan al acto mismo sacrificial aquello que nutre el sustrato sagrado del gesto del sacrificio. Esa superación a la que aspira el sacrificio es también el fundamento de lo que lo transforma en un acto sagrado. La elevación del propósito nutre el gesto sacrificial de su sacralidad: sacrificar es, desde la huella de su etimología, *sacer facere*, es decir, hacer sagrado.

El gesto sacrificial necesita, así, por lo menos, a una pareja de agentes, pues para que el proceso de sacralización acceda a lo sagrado no es suficiente la voluntad del sacrificar, es necesita una víctima que se sacrifique. Sacrificar es la acción de hacer sagrado a través

²⁵ "Le sacrifice évoque (...) le divin, le sacré, ainsi que l'implique son étymologie *sacer facere*. Le sacrifice découle par conséquent d'un désir de purification ou d'accomplissement que rejoint encore une foi l'idée de don, d'offrande." (Chassaing et Valcke, 2018:8)

de la ofrenda de un don y ese don es la víctima. La víctima es, a la vez, la damnificada y la parte más importante del proceso sacrificial. El sacrificio puede ser entendido, entonces, como una transición hacia la consagración del ofrecimiento, la conquista del ruego por vía de una permuta. La dádiva sacrificial es un trueque, pues la víctima se entrega en sacrificio para que se salve algo, para que algo se consagre y se proteja. Sacrificar es, entonces, también, un gesto hacia la salvación a través de la escena de la victimización.

Así entendido, el sacrificio es la primera entrega, la primera de las partes del intercambio de una lógica de sustitución o "reversibilidad" (Girard, 2012)²⁶. En ese mecanismo de "reversibilidad" (*ibid.*) se da primera la entrega de la víctima y la petición, este es el estado previo que antecede –si todo va como esperado– al segundo estadio: la obtención de lo que se ha pedido. Es así como la dádiva de la víctima en sacrificio es una entrega que se hace a cambio de un nuevo orden, un acto de creación. El sacrificio es, entonces y también, no solo el lugar de una pérdida sino también el lugar en el que un nuevo orden comienza. El sacrificio es la abertura de una posibilidad de reordenación, el primer acto performativo de una incipiente revolución o, en palabras de Terry Eagleton: "[el sacrificio] es el acto performativo que da luz a un nuevo orden social" (2011: 350).

La lectura a la que la afirmación de Eagleton apunta, y que es central en la fundamentación de esta lectura, consiste en que el intercambio que se realiza con el sacrificio es una operación que está estrechamente vinculada a la vida en sociedad, más aún, a la creación de "un nuevo orden social" (*ibid.*). Así entendido, el sacrificio, aunque realizado sobre una víctima singular, tiene su meta final en la comunidad que se quiere cambiar con esa entrega victimaria. La víctima sacrificial se constituye entonces como un vehículo que supera su individualidad hacia un bien colectivo. La víctima se convierte así en el chivo expiatorio capaz de sanar un mal mayor y sobre ella cae la responsabilidad de iniciar un movimiento capaz de provocar un cambio.

Lo que es interesante destacar en este preámbulo del análisis es aquello sobre lo que, en los parámetros de esta lectura, se fundamenta la idea de sacrificio y que consiste en una lógica que mantiene un vínculo inextricable entre la individualidad y la comunidad. El

²⁶ "La eficacia del sacrificio reposa enteramente sobre la reversibilidad" (Girard, 2012: 27).

sacrificio de la víctima tiene un propósito que la supera, la víctima es, a menudo, incapaz de comprender la magnitud de su ejecución sacrificial y sin embargo no hay sacrificio si la víctima no es cedida como don, ella es su único motor. Se abre, en esta lente del sacrificio, un dialogo entre el cuerpo singular y el bien comunitario a través de un lenguaje de sufrimiento y actuación que pone en escena conceptos tan esenciales como vulnerabilidad, dolor, dádiva o necesidad como motores del cambio. Todos ellos, a través del sacrificio, fundamentan la articulación de un dialogo crítico que rehúye de otros conceptos como los de fortaleza, hombría, codicia o autosuficiencia. Es decir, el sacrificio abre la posibilidad de una agencia que nace de la dolencia y la pérdida en lugar de, por ejemplo, la invulnerabilidad o el lucro.

Este camino analítico, preparado para leer la disidencia en la vulnerabilidad y la violencia de figuras impropias como las que aquí se presentan, puede ser, sin duda, un camino y una vía de reflexión política. La misma vía transformativa, disidente y política de ciertos personajes ficcionales que vio Terry Eagleton en la tragedia griega transfigurada y en la literatura moderna. Una potencialidad que lleva el filósofo a afirmar la imperativa necesidad de figuras trágicas en la literatura moderna, figuras cuyas actuaciones están ausentes de la heroicidad de "los campeones de lo proteico" en pro de la pasibilidad y la fragilidad.

Nuestra pasividad, por ejemplo, está estrechamente ligada a nuestra fragilidad y vulnerabilidad, en las que ha de anclarse una política auténtica (...). Pero esa debilidad es también una fuente de poder, puesto que en ella arraigan algunas de nuestras necesidades (...). Los campeones de lo proteico no aprecian que, a veces, esa intratabilidad es precisamente lo que necesitamos.

(Eagleton, 2011: 20)

Esas son sin duda ejemplos que los personajes que aquí consideramos del sacrificio demuestran en sus figuraciones ficcionales. El sacrificio puede ser leído precisamente como esa actuación ausente de los valores heroicos, proteicos y autosuficientes de la existencia que se ausenta de la vulnerabilidad y la fragilidad en favor de la resistencia. El sacrificio, tal como se lee en esta investigación, es un gesto disidente precisamente porque es capaz de actuar como gesto de vulnerabilidad. Un gesto de vulnerabilidad y fragilidad aún más interesante porque recorre a todos sus agentes. Está vulnerable tanto de la víctima

sacrificada como de la victimaria que ruega, ambas figuras están unidas a través del dolor y del diálogo que se genera entre la pérdida y la dádiva. Es en esta encrucijada entre lo que se entrega y lo que se consigue, entre la acción revolucionaria y su origen en el gesto individualizado, el lugar en el que se abre una posibilidad de lectura de estos personajes que los considera como potencias de acción transgresora y empoderadora.

Es a partir de las nociones de sacrificio como sacralización individual y de revolución comunitaria que este capítulo se presenta con una lectura de los dos personajes como figuraciones una acción disidente. Una disidencia que parte del sacrificio como mecanismo capaz de desarticular los comportamientos reglados y reproductores de un orden opresor. A través de la imagen del sacrificio se intentará demostrar de qué forma la articulación del dolor, el malestar, el afligimiento, así como la presencia de la herida y de la sangre en los cuerpos –propios y ajenos– pueden configurar un lenguaje de dolor transgresor capaz de retirar de sus cabales la representación y reproducción del comportamiento constrictor "pasivo, limitado e inerte" (Eagleton, 2011: 20) asignado a los cuerpos de mujeres. Estos cuerpos habitualmente arrinconados en una posición que Rita Laura Segato ha llamado "minorización"²⁷ acaban formulando, desde los varios ángulos de la acción sacrificial, la articulación de una inesperada disidencia.

Las figuras que se leen en este capítulo fueron, usando palabras de su autora Marta Sanz, sustraídas al "ternurismo" (2014a: 52) habitual en la construcción de las figuras de mujeres. Cada uno de los dos personajes que se analizan rehúye y se sustrae a la formulación de las figuras de mujeres de las que, nuevamente en palabras de Sanz, "pende un cartel: No molestar" (*ibid.*, 56). Es embistiendo precisamente contra ese 'ternurismo' que dota a las figuras de mujeres de la modestia y la abnegación de la que no pretende molestar sino sacrificarse dañándose que pensar la disidencia a través del sacrificio puede ser interesante como mecanismo de actuación impropia. El sacrificio suele ser el gesto de la que se que se desprende para beneficio ajeno, sin embargo, cada una de estas dos figuras actúa desde una formulación del gesto sacrificial capaz de figurar el contrapunto y la vía alternativa a la abnegación y la opresión.

²⁷ "El término *minorización* hace referencia a la representación y a la posición de las mujeres en el pensamiento social; minorizar alude aquí a tratar a la mujer como 'menor' y también a arrinconar sus temas al ámbito de lo íntimo, de lo privado, y, en especial, de lo particular, como 'tema de minorías' y, en consecuencia, como tema 'minoritario'. (Segato, 2016: 91).

Ambos personajes usan la escena del sacrificio como palanca para molestar y forzar los contenedores de las figuraciones blandas y ratificadoras que alimentan las formaciones constrictoras de la existencia de las figuras de mujeres como las que tematizan. Contra las reproducciones de los comportamientos de 'minorización' de las mujeres en la ficción –"Las mujeres que se pintan bien son las que se maquillan sin que se note. Hay que vivir una vida natural y astringente como el zumo de pomelo"– Marta Sanz propone el antídoto de una "poética de la desnaturalización": "Pintar, escribir, esculpir con aspaviento para vivir sin él: poética de la desnaturalización, verborreas y brochazo" (2014a: 55, 56).

Las dos figuras estudiadas en este capítulo son mujeres que elaboran, a su particular manera, dos imágenes de la transgresión y la desnaturalización de las blandas figuras "astringentes" de mujeres. Una desnaturalización que se crea en la ficción a través de la transgresión de la representación de algunos de los lugares en los que tradicionalmente se recluye a la mujer a una apacibilidad y docilidad sacrificial. Resistiéndose, cada una de ellas se hara con la agencia del sacrificio, inaugurando, así, un nuevo orden para su particular existencia.

La primera de las figuras es Luz Arranz, personaje de *Black, black, black* la primera novela negra de Marta Sanz (2017b). Luz es una menopáusica infértil, un cuerpo no reproductor que hace de esa infertilidad el germen creativo que la llevará a escribir una novela criminal dentro de la trama de novela de Sanz. Luz busca en la creación metaficcional una trama capaz de dar sentido, a través del sacrificio criminal, al proceso de pérdida de su propio cuerpo. La ficción que crea el personaje no solo modifica su figuración, sino que, además, afecta a todas las demás figuras de la novela, borrando y cuestionando así los límites entre ficción, realidad, razón e intuición habitualmente bien delimitados en las ficciones detectivescas.

La segunda figura es Eva, personaje de *Lenguas muertas* también de Marta Sanz (1997). Eva es una figuración de la destrucción, es un personaje que aparece en la trama de la novela con el fin de impedir toda posibilidad de que su mejor amiga haga el duelo del marido muerto. Eva tiene una misión, sacrificar el duelo de la amiga a través de la destrucción de la memoria y los buenos recuerdos del fallecido. Eva es una figura sacrílega pero también mesiánica y salvífica con sus acciones milimétricamente

orquestradas para una destrucción implacable con vistas a la liberación de la amiga. Porque el gesto sacrificial que opera tiene la fundamental misión de liberar a la amiga de una memoria que la arrastra al sufrimiento y a la parálisis.

Este capítulo presenta dos construcciones de mujeres ficcionales, dos personajes que representan, desde distintas configuraciones del sacrificio, las contradicciones de la existencia de las mujeres en un orden social que las ha abocado o, retomando la expresión de Sanz, a "la astringencia"(2014a: 55), o a la acción a través de la marginalidad sacrificial. El sacrificio es, hay que recordar, violencia y salvación, es un estado excepcional de entrega y reclamo de un nuevo orden. La escena del sacrificio contiene la potencia de una acción revolucionaria, de un cambio de orden. Cada uno de estos personajes ejecuta, desde sus diferentes contextos y mundos ficcionales, la representación del sacrificio como ruptura y trasgresión. El sacrificio no es aquí la manifestación de una abnegación sino el destello de un acto de desobediencia capaz de desatar el engranaje de un nuevo orden y de nuevos espacios de acción.

En el proceso de lectura y análisis de estos dos personajes se ha partido, pues, de la idea que cada una de ellas es una figura transgresora y disidente precisamente porque consigue hacer del gesto sacrificial no una renuncia una liberación de sí mismas. Para ello, el análisis de cada una se ha basado en algunas preguntas críticas fundamentales: ¿de qué forma el sacrificio que ejecuta el personaje constituye una vía de fuga del régimen de actuación y de verdad opresores? ¿De qué manera se reconfigura la pérdida sacrificial como una vía de rescate hacia un espacio de más libertad? ¿De qué forma –recuperando una formulación de Sara Ahmed– los sentimientos inapropiados, como el engaño y la violencia de Luz Arranz o la destrucción implacable del duelo que hace Eva pueden crear un espacio para una actuación divergente y una formulación política del gesto?²⁸

²⁸ Ahmed se refiere a un desplazamiento de la cuestión binómica sobre los sentimientos apropiados e inapropiados, pesimismo y optimismo, vergüenza y orgullo... de una pregunta que recaiga en el 'si' ("weather") para el en qué ("in what") agenciando de esta forma una posibilidad de desobediencia afectiva que no depende del exterior sino de la carga afectiva depositada por cada una y que se puede convertir en potencialmente revolucionaria: "Optimism and pessimism are ways of directing affect toward the future so our question becomes not so much *weather* we feel hope or despair but *in what* do we feel hope and despair. Some forms of good feeling and some forms of bad feeling can create points of alienation (...) To be proud of what others recognize as shameful is a form of affective disobedience (...). Inappropriate good feelings can still create spaces for political action" (2010b: 267).

A partir de las diferentes manifestaciones del sacrificio que representan cada una de las dos figuras surge la posibilidad de figurar gestualidades marginales desde la periferia del proceso hegemónico: asesinatos, venganzas y abusos son actuaciones penalizadas y proscritas del acervo de los comportamientos aceptables. Se retoma así la imagen que recoge y articula esta investigación y que consiste en considerar la marginalidad de los comportamientos disidentes como una atalaya privilegiada de actuación y conocimiento transgresores a la que solo la excluida puede acceder. Las mujeres que aquí se leerán actúan desde un lugar de excepción para escrutar y relatar las condiciones de opresión y exclusión de las que están sujetas y constreñidas a unos comportamientos que mantienen y reproducen existencias de la opresión. Esta acción única y privilegiada proveniente de los lugares de la exclusión se inspira y nutre también de un concepto como el de *paria* tal y como lo concibe Éleni Varikas:

Es la idea de la superioridad del paria en relación con aquellos que los excluyen; una supremacía ligada (...) a la marginalidad e impermeabilidad que implica en relación con los vicios de la sociedad (...) por su exclusión, ha sido aisladas de la barbarie (...) es justamente por ello que son los agentes por excelencia de la reorganización de la sociedad de acuerdo con los principios de igualdad y justicia. (Varikas, 1995: 89).

La actuación sacrificial de las mujeres situadas en posición de sacrificadoras y no en su lugar más habitual, como el objeto del sacrificio, posiciona estas figuras en una conducta marginal dentro de los usos de una sociedad que, a menudo, parte del sacrificio de la mujer para funcionar.²⁹ Las mujeres que se analizan en este capítulo tienen en común que hacen del gesto sacrificial una forma de resistencia a un mundo que les es hostil. Cada una de ellas hace del sacrificio la recuperación de una actuación que se niega a ser el lugar de dádiva para ocupar el de la reclamación, la exigencia y la soberanía. La ejecución de la violencia sacrificial es, en los dos personajes el vehículo de un comportamiento de

²⁹ Una realidad constitutiva de las sociedades patriarcales a la que Rita Laura Segato denominó el "mandato de la violación": "un acto violento y sin sentido atraviesa a un sujeto y sale a la superficie de la vida social como revelación de una latencia, una tensión que late en el sustrato de la ordenación jerárquica de la sociedad (...) el impulso agresivo propio y característico de *sujeto masculino* hacia quien muestra los *signos y gestos de la femineidad*." (2010: 23) En un sentido metafórico, pero a veces también literal, la violación es un acto canibalístico, en el cual lo femenino es obligado a ponerse en el lugar de dador: de fuerza, poder, virilidad" (31).

discordia y disonancia capaz de reordenar la experiencia reglada y de contención en la que han sido confinadas.

1.1.1: Luz. *Black, black, black* de Marta Sanz

La primera figura del sacrificio es Luz Arranz, personaje de la novela de Marta Sanz *Black, black, black* (2017b). La novela, además de integrar una figura tan compleja como el personaje de Luz Arranz y de ocupar un lugar específico en la obra de Sanz (fue la primera de sus dos novelas criminales) es también una novela que se erige desde el desvío en el esquema de los géneros literarios. Siendo una novela criminal y construida desde la matriz genérica que sin lugar a duda la califica bajo este título, Sanz elabora, sin embargo, una obra que acaba siendo una subversión del género desde el interior de sus pautas.

La novela, instalada y enmarcada en los códigos genéricos de la novela criminal, reordena esos códigos hasta subvertirlos y generar una obra que, sin salirse del género, lo transforma profundamente. Así, por ejemplo, el personaje del detective privado, que suele ser la figura fundamental de la trama negra ortodoxa, es aquí inhabilitado para la investigación para la que fue contratado desde el principio, cuando se obsesiona y enamora de uno de los sospechosos del crimen, un joven adolescente que le turba la visión e impide el razonamiento (justamente la razón que es, como bien supo detectar Siegfried Krakauer (2010) el elemento fundamental que sostiene la novela criminal desde sus primeras manifestaciones históricas estrechamente vinculadas a la razón burguesa).

Además de la figura transgresora del detective enamorado y ciego a la razón, la novela narra la investigación de un asesinato que acaba sin un cierre definitivo. Es decir, sin el razonamiento deductivo, fijado en la razón férrea que suele ser el punto de anclaje típico de las tramas del género. Que no haya una deducción de remate definitiva significa que la novela no da la solución del crimen, no habiendo, así, la conclusión lógica y deductiva del crimen figurada por un detective a cuya razón todopoderosa no suele escapar –aunque pueda tardar– nada, como suele ser habitual en las novelas del género.

Así que se puede afirmar que *Black, black, black* es una novela criminal³⁰ en la cual la resolución del crimen poco importa. Es de tal forma subversiva con relación al género literario desde el que parte, que ni si quiera es el detective contratado quien descubre al criminal, ni las víctimas cuyos asesinatos la trama relata están realmente muertas, ni la novela cierra con una respuesta definitiva al enigma del asesino. *Black, black, black* es una novela criminal sin resolución, o mejor, es una novela criminal en la que la resolución del crimen importa. Una novela criminal en la que asesino y asesinato son menos importantes e interesantes que aquello que la figuración de algunos de sus personajes puede significar. Es una novela en la que la centralidad de la trama da mayor destaque a la figuración y construcción de sus personajes que propiamente al mecanismo deductivo de la investigación.

Precisamente el hecho de que la resolución del crimen no esté en el núcleo de la novela acaba liberando la trama de sus obligaciones puramente genéricas. Es a través de esta abertura que se insiere en la trama el personaje de Luz Arranz, autora de un diario ficcional en el que inventa una serie de asesinatos, algunos de ellos coincidentes con los asesinatos que se investigan. Este diario, además de confundir al personaje del detective y jugar metaficcionalmente con una ficción criminal dentro de la trama de la novela criminal es también el lugar en el que el personaje de Luz Arranz elabora un particular relato de su proceso menopáusico. Este diario escrito por Luz ocupa un capítulo entero de los tres que constituyen la novela. La propuesta de Sanz incluye así un relato que, insertado en las estructuras de la novela negra –poco acostumbradas a ceder–, acaba forzando esas estructuras de contención para dar cabida no solo a una metaficción criminal sino también al relato de una mujer sobre su experiencia climatérica.³¹

³⁰ Se toma aquí el término "novela criminal" en lugar de novela negra o novela policial siguiendo la propuesta de Elena Losada y Katarzyna Paszkiewicz para quienes: "este término [novela criminal], procedente de la crítica anglosajona, en lugar del más tradicional 'novela policiaca' porque no todos estos textos tienen un detective o un policía como protagonista, pero todos contienen en algún momento, un crimen o un delito y su investigación" (2015: 7). En el caso de la novela de Sanz esta idea es especialmente pertinente una vez parte precisamente de la ambigüedad y la subversión de los códigos del género tres de sus principales elementos característicos: criminal, detective y víctima. Así, 'novela criminal' se adecua mejor para caracterizar una obra que, desde la subversión de los códigos del género negro, mantiene el crimen como elemento articulador de la trama, pero transgrede todos los lugares comunes característicos y definitorios de la trama policiaca.

³¹ La proximidad entre los esquemas de lo negro y el mundo íntimo de las mujeres es sugerido también por la autora: "soy consciente de que el mundo rosa, y con eso me refiero al mundo de la intimidad, las mujeres y los estereotipos femeninos, está lleno de montones de detalles que lo acercan a lo más negro de lo negro, porque vemos muchas contradicciones, muchas represiones, muchas cuentas no saldadas con la liberación femenina" (Sanz en Vosburg y Molinaro, 2017:24).

Es de este modo, a través de un desvío operado en el núcleo de las normas del género, que *Black, black, black* se retira de la necesidad de contestar a la pregunta programática del género literario al que se adscribe. Así, la pregunta clásica del género *¿quién es el asesino?* se sustituye por una serie de interrogantes y dudas que se relacionan específicamente con las existencias de las mujeres de la trama y muy especialmente con los actos descritos en el diario de Luz. Un diario que va hilvanando su deseo de sangre ajena con la pérdida de su propia sangre menstrual. Como detecta el crítico Max Gurian *Black, black, black* es una "novela cuyo enigma importa menos que la respuesta ética que los personajes formulan, o dejan en suspenso, ante sus deseos más acuciantes" (Gurian, 2011).

Black, black, black es, así, una novela que se repliega sobre sus personajes, especialmente sobre los personajes de mujeres y les da todo el relieve, por encima de la fidelidad a la trama criminal y a los códigos del género. El foco de la trama se ha desplazado de la resolución del crimen –clásico objetivo de la literatura criminal– a las miradas que recaen sobre y a las que formulan las mujeres que circulan por la trama. Este juego de miradas, dentro de un género que suele ser estrictamente pautado en sus mecanismos narrativos, lleva la lectura hacia un juego de exceptivas que permanentemente está en negociaciones para conseguir calibrar el deseo narrado de los personajes y las expectativas de conocer con las que el lector se presenta ante una obra de este tipo.³²

Efectivamente, es en este enclave entre la situación, la reacción y el deseo de las mujeres el lugar desde el cuál la novela de Sanz erige su mirada narrativa. En el edificio femenino y caleidoscópico de la novela, las mujeres ocupan todas posiciones fundamentales de la trama: ellas son víctimas y victimarias, violentas y inocentes, son las narradoras y espectadoras de una trama de la que son sus principales artífices y actantes. Desde el

³² Para Pilar Martínez-Quiroga el desplazamiento del foco narrativo de la solución del crimen al juego extraliterario entre la narración y las expectativas del lector, corresponde a una intención programática de Marta Sanz. Según Martínez-Quiroga, Sanz usa la subversión del foco narrativo para mejor apuntar la reflexión lectora sobre la sociedad española: "while challenging the reader to find the solution to a crime, displaces the traditional focus on solving a crime and identifying the murderer and capitalizes instead on the reader's expectations in order to offer a new perspective on Spanish society" (2017: 18). Sin duda, lo anterior es cierto, sin embargo, me gustaría insistir en que el carácter experimental de Sanz con la novela negra no se agota, ni mucho menos, en una reflexión de tipo nacional. Así, se intentará demostrar, que los personajes de Sanz apuntan a una reflexión de tipo sistémico que tienen como diana el cuestionamiento de la constitución del sistema hegemónico y sus presiones y condicionamientos, especialmente hacia las mujeres, un tema que, como se demostrará a lo largo de esta investigación es central en la obra de la autora.

punto de vista narratológico, las mujeres son también las piezas fundamentales y fundacionales de la trama, ellas son narradoras, personajes principales y secundarios, catalizadoras de peripecia, detentoras de la solución del enigma de la trama y, sobre todo, es en los cuerpos de mujeres donde se sostiene la significación del relato.

El único personaje masculino, Arturo Zarco, el detective enamorado de un joven adolescente y que debería ser, según las normas del tradicional y altamente masculinizadas género negro, el personaje principal y articulador de la trama es, sin embargo, no solo incapaz de solucionar el crimen, sino que representa, además, el gran punto ciego de la trama. El detective es el que menos sabe, el que menos conoce y el que menos entiende los crímenes, su único propósito en la trama es conseguir al joven adolescente. La visión turbia del detective actúa como contrapunto y refuerza la visión y la clarividencia de las mujeres de la trama.³³ En *Black, black, black* son los cuerpos y las experiencias de los personajes de las mujeres que actúan como anclaje y desarrollo de una trama incomprensible para los ojos masculinos de Zarco.

Quizás la más expresiva de las varias transgresiones al género negro, consista en el hecho de que *Black, black, black* es una novela detectivesca en la que el razonamiento lógico – tan caro y fundamental al género – claudica ante los devaneos de la creatividad literaria de una mujer.³⁴ Esta mujer sobre la que orbita toda la narración sin que, sin embargo, tenga nada que ver con el crimen que se investiga, es Luz Arranz. Luz no es víctima, ni asesina, ni detective, ni testigo, pero ocupa, sin embargo, la posición narrativa más marcada de la trama. Esta es otra más de tantas subversiones de la novela que desplaza las normas del

³³ La ceguera de Zarco y sus símbolos en la trama ya fue apuntada por Pilar Martínez-Quiroga: "there are (...) 'filters' that obstruct Zarco's gaze; these filters are metaphorically represented by his last name and his tendency to wear sunglasses (...). [S]ince he always hides himself behind sunglasses, which prevents him from literally seeing the light and from metaphorically seeing the whole social reality or the 'real color' of the crime" (en Vosburg; Molinaro, 2017: 21,22). Esta ceguera de Zarco ha sido analizada por Shanna Lino también desde la crítica cultural y post colonial en "Mediated Moralities of Immigration: Metaphysical Detection in Marta Sanz's *Black, black, black*". Para Lino, la irresolución del caso apunta a la ceguera ante un crimen que nace en el seno de la violencia sistémica de los intentos de aculturación y la xenofobia de la clase media española ante sus vecinos magrebíes, una realidad incomprensible para un detective cuyos prejuicios raciales y clasistas son manifiestos y denunciados en la obra (en Faszter-McMahon y Ketz, 2015). Una vez más, la voz que detectada y denunciada los prejuicios del detective Zarco es de una mujer, Paula, que es quien verdaderamente ve y resuelve el crimen y quien manifiesta los motivos de la incapacidad de Zarco para *ver* en la investigación: "eres una mala persona, Zarco" (33) o "Tienes prejuicios sociales y raciales, Zarco" (47).

³⁴ Una transgresión anunciada ya desde la presentación de la obra en la contraportada de la edición de Anagrama: "*Black, black, black* es una estupenda novela negra que puede leerse como tal; pero también como otra cosa, puesto que Sanz propone una ficción donde la violencia inexplicable acaba ajustándose al razonamiento lógico" (Sanz, 2017b).

género para dar la centralidad a aquello que quiere visibilizar: los personajes de las mujeres.

Black, black, black, como el título en tríptico deja intuir, es una novela negra con una estructura tripartida. Cada uno de los *black* del título remite e insiste, por un lado, a su asignación al género literario negro y, por otro, a cada una de las tres partes que ordenan la obra. A esta tripartición corresponde no solo una estructura narrativa separada en tres capítulos sino también a tres voces narrativas distintas. Así, con cada uno de los capítulos –cada uno de los *Black*– se transmiten tres puntos de vista, tres perspectivas y tres subjetividades diferentes. Así, a "Black I", "Black II" y "Black III" les corresponde una particular voz narrativa autodiegética que hace su personal lectura de los crímenes y que se relaciona con ellos a través de su propia subjetividad. La novela presenta así una lectura tripartida a través de la narración de cada una de las partes por un yo que domina la focalización y la somete a su particular perspectiva y búsqueda de su individual punto de vista.³⁵

Así, en el primer capítulo, "Black I. El detective enamorado" (2017b: 11-130) es el detective Zarco quien, al teléfono con su exmujer Paula –cuya mirada será protagonista del último capítulo– va narrando la primera entrevista con sus clientes –los padres de la asesinada– y da los primeros tanteos de una investigación que rápidamente se ve truncada por el apareamiento del joven efebo, Olmo, por quién el detective, como el título del capítulo deja intuir, se enamora perdidamente. Este primer capítulo es, paralelamente a la presentación del caso y de los principales personajes y sospechosos, el proceso de autoobservación y relato del detective Zarco en el trascurso de su enamoramiento por el "muchacho menudo y moreno que olía a vasos de leche y a lápices" (2017b:35). Este proceso –y todo el mecanismo narrativo del capítulo– es construida a través de sucesivas llamadas telefónicas a Paula Quiñones, exmujer de Zarco. Paula es, desde el principio de la novela, cómplice y partícipe de la investigación –será, de hecho, la verdadera y única detective en la novela.

³⁵ Como destaca Shana Lino resiguiendo las líneas analíticas de Ana Padilla Mangas: "In *Black, Black, black*, (...) [t]he dialogic structure acts as a mirror and reminds the three narrators –and the reader by extension– that the search for the criminal is a parallel search for an 'I'" (*apud* Lino, 2016:44)

La misma Paula Quiñones, la exmujer que escucha los delirios de un detective que se va deslumbrando hasta la ceguera total en su deseo por el niño Olmo, será la protagonista del último capítulo "Black III. Encender la luz" (*ibid.*:221-332). En este capítulo, cuyo título dialoga directamente con el personaje de Luz Arranz, Paula realiza su particular investigación del crimen, el encender del título remite también a ese intento de resolución. Narrativamente, este último capítulo se construye de la misma forma que el primero, a través de las transcripciones de las llamadas telefónicas entre Paula y Zarco – entremezcladas con las reflexiones de Paula en monólogo interior– aunque, en este caso, la transcripción se haga desde el lado del teléfono de Paula, dándole a ella la focalización autodiegética. Al pasar la narración al personaje de Paula se traslada también el foco narrativo a su particular búsqueda identitaria, tal como en el capítulo de Zarco ese foco estaba en su personaje.

El juego de focalizaciones entre las tres partes de la novela constituye un mosaico de puntos de vista que impide que la verdad del texto –o la idea de verdad que se asocia al relato– circule unidireccionalmente. La apuesta estética de Sanz reafirma las virtudes ideológicas de una puesta en escena desde el cuestionamiento de la uniteralidad de la verdad a través de la perspectiva diseminada entre los tres narradores. La noción de *verdad*, en la que se suele anclar la investigación de la tradicional novela detectivesca, es en *Black, black, black*, una cuestión establecida por la contingencia y la individualidad de la voz narrativa de turno.

Precisamente esa fragilidad de la verdad que circula en el relato de la focalización individual es afirmada por el personaje de Paula Quiñones, la verdadera detective. Vuelve a ser interesante desde el punto de vista de la construcción de la trama que sea precisamente el personaje que verdaderamente investiga y relata los crímenes quien afirma la fragilidad del relato. Para Paula Quiñones ver y relatar es siempre una actuación presa de la perspectiva individual: "[A] mí también me tapa la visión un velillo que me ha salido debajo de los párpados (...) el velillo se enrosca no en torno a mis ojos, sino en mi garganta, entre las vibraciones de mis cuerdas vocales, en mi manera de contar lo que ya he visto" (2017b:270). Al contrario del detective Zarco lleno de la soberbia inspirada por las historias detectivescas, Paula sabe ver y sabe que contar lo que se ve es siempre una cuestión de perspectiva.

Este juego de alternancia entre la verdad de los hechos y la ficción de lo relatado es intensificado y llevado a su exponente en el capítulo en el que Luz Arranz es la voz diegética protagonista. "Black II. La paciente del doctor Bartoldi" (*ibid.*:129-220) es el capítulo en el que la voz narrativa es tomada por Luz. Pero esta voz narrativa vuelve a crear una ilusión de verdad –otra– en la trama. La voz que habla en el capítulo es la de Luz, pero es la voz que escribe un diario que es, además, una ficción creada por el personaje. El juego de la verdad se complica y vuelve a llevar un concepto como el de *verdad del relato* a un nuevo abismo.

En el segundo capítulo lo que se lee es la transcripción de la lectura que hace Paula Quiñones de un diario firmado por Luz Arraz que, es además un diario falso, porque es una autoficción que el personaje de Luz escribe. En la novela, el diario de Luz es presentado por Zarco en la última página del primer capítulo del que es narrador. Zarco, incapaz de leer (porque está ciego de deseo), entrega el diario a Paula Quiñones para ella (que sabe leer) lo interprete: "Luz me ha dado algo que quiero que leas. Tú lo harás mejor que" (*ibid.*:127). De esta forma, el capítulo "Black II", que se inicia después de la frase de Zarco y que, sin otra introducción, entra directamente en el diario, tanto puede ser la transcripción del diario firmado por Luz como la lectura que de él hace Paula. La posibilidad queda en abierto y esa posibilidad vuelve a hacer tambalear las estructuras de la verdad. No es lo mismo saber que se está leyendo las páginas de un diario que escuchar su transmisión a través de la focalización de otra lectora que se puede equivocar, saltar una línea, dejar una página por leer... se vuelve, de este modo, a reforzar la condición de contingencia y precariedad de la estabilidad de la verdad del relato.

La trama de *Black, black, black* es un engaño y una afrenta al régimen de verdad precisamente desde los códigos del género literario más acostumbrado a trabajar con ese régimen de verdad, el autobiográfico: "Al entregarme las páginas que escribió en torno a la fecha del asesinato de Cristian, Luz se ha comportado con la misma deshonestidad que yo con Paula, que, al otro lado de la línea telefónica, está desorientada" (*ibid.*:127). La deshonestidad es uno de los fundamentos en la construcción del juego verdad/verosimilitud/veracidad de la trama detectivesca *Black, black, black*. La narración del capítulo de Luz se cierra sobre la forma de un –falso/ficcional– diario. En la construcción de este capítulo el juego de verdad a través de la focalización se concentra

y se hace centrípeto: sin fuga, la voz de Luz Arranz ocupa toda la narración y ello deja a la verdad sin punto de anclaje que la verifique.

Además de una presentación de la condición de inestabilidad del régimen de verdad el capítulo focalizado en el diario de Luz es también el relato de un proceso corporal vinculado a ese cuestionamiento de la verdad. Al estar totalmente inmerso en la subjetividad de Luz el relato puede constituir su propio fundamento de verdad que será el propio cuerpo de Luz. En esta encrucijada entre la verdad y el cuerpo el relato en el diario se conforma una propuesta narrativa sobre la inextricable relación que se da entre el cuerpo y la verdad. El capítulo es toda la transcripción de un diario que es la narración de la vinculación entre el proceso corporal de una transformación menopaúsica y la ficción de unos asesinatos. El diario de Luz consiste en la exposición de la vinculación entre la narración de los homicidios de una serie de mujeres (todas vecinas de su edificio) y la transformación menopaúsica que su cuerpo vive. De este modo, se va construyendo una reflexión sobre los límites y las posibilidades creadoras que se abren en la fusión entre la escritura, la pérdida y el deseo de la mujer.

Además de una pieza autónoma de reflexión metaliteraria, el capítulo es uno de los mecanismos fundamentales en la construcción narrativa de la trama. Encajado entre *Black I* y *Black III*, ambos capítulos relatados a través de las llamadas telefónicas entre Zarco y Paula (siendo que en la primera domina la perspectiva de Zarco y en la última la voz y la narración resolutiva de Paula) *Black II es*, aparentemente, el diario curativo de Luz Arranz, el ejercicio terapéutico de una mujer menopaúsica precoz cuyo médico psiquiatra aconseja la escrita como paliativo. Sin embargo, como se verá a medida que se avanza en el capítulo, el diario ni es terapéutico ni es verdaderamente un diario.

Toda la pieza literaria que constituye el segundo capítulo de la obra no es otra cosa que el ejercicio de escritura creativa que elabora Luz. Una obra ficcional que toma la forma de un diario para funcionar como pieza narrativa en la que se juega literariamente con una puesta en escena que une y enreda en la trama la ausencia del flujo menstrual de una mujer climatérica con la sangre de las mujeres por ella asesinadas ficcionalmente. Así, cuando en una de las entradas del diario Luz escribe: "Ni sangro ni deseo sangrar. Que sangren los otros" (2017b:160) debería decir, que sangren las *otras*, porque toda la sangre derramada en su diario proviene de cuerpos de mujeres. Todos esos cuerpos de mujeres

sangrantes son vecinas del mismo edificio en el que vive Luz. La mujer que escribe el diario encuentra su inspiración muy cerca: detrás de las puertas de la escalera de su edificio.

Ese edificio de las afueras de Madrid constituye, además de la fuente de inspiración de Luz, todo el espacio narrativo de la obra de todos en cada uno de los tres capítulos que la constituye. El edificio –que es el microcosmos de la trama y único escenario del *mundo del texto*³⁶– en cada apartamento, sin excepción, habita una mujer. De esta forma, las mujeres están siempre presentes en todos los escenarios de la trama, ellas son, además, las guardianas del sentido de la narración en cada uno de los espacios en los que se desarrolla la narración. Luz Arranz visitará, sacrificará y relatará en su diario el asesinato de estas mujeres. Las mortales visitas ficcionales de Luz a cada uno de los apartamentos se relacionan siempre con un mecanismo de significación de su búsqueda particular: la de sustituir el avance de su menopausia con la sangre de los cuerpos asesinados de otras mujeres. Luz Arranz recuerda a una vampira que extrae la sangre y la vida de los cuerpos de las mujeres del vecindario para paliar su propia ausencia de sangramiento. Recuerda también las reglas de aquella violencia bíblica: "ojo por ojo, diente por diente, mano por mano, pie por pie, quemadura por quemadura, herida por herida, golpe por golpe (Éxodo, 21:25). A esta equivalencia añade Luz, luminosa sacrificadora, su particular *sangre por sangre* hasta, por fin, pueda encenderse la luz: *fiat lux* (Génesis, 1:3).³⁷

Cada asesinato es, en esta lógica, un mandato y una expiación. Luz mata para honrar la sangre: la suya perdida y la que en ellas es derramada. Pero Luz mata no solo como expiación individual sino también como castigo a la comunidad. Las mujeres que mata son castigadas por sus faltas individuales en tanto que estas repercuten en el bienestar de

³⁶ La noción de *mundo del texto* propuesta por la narratología cognitiva es especialmente interesante porque tiene en cuenta que para la composición de la obra la narración necesita la materialidad lectora, que la modifica continuamente. Para la narratología cognitiva el mundo del texto solo existe a través de las "reacciones cognitivas" y del proceso de "re-conocimiento" que aquellas reacciones ayudan a crear. Al contrario de los conceptos de *historia* y *mundo ficcional* provenientes del análisis estructural narrativo, la noción de *mundo narrativo* propuesta por la narratología cognitiva es un modelo altamente dinámico. "A imersão do recetor no mundo narrativo e na sua 'ecologia', leva, por meio de inferências e de reações emotivas fundadas na experiência do referido recetor, a respostas cognitivas eventualmente espelhadas nas emoções e nas volições das personagens ou das pessoas reais que habitam o mundo em causa. [É um] modelo dinâmico de situações em evolução (...). Um mundo narrativo é uma totalidade imaginada que evolui de acordo com os eventos da história. Seguir uma história significa simular mentalmente as mudanças que têm lugar no mundo narrativo, usando os sinais facultados pelo texto" (Reis, 2018:273).

³⁷ No deja de ser interesante recordar que el último capítulo de la novela, en el que se apunta a la resolución del crimen juega también con la cita bíblica desde el título: "*Black III. Encender la luz*" (221-332).

la comunidad. De los cuatro asesinatos relatados en el diario, todas son culpables de alguna falta hacia la comunidad. Luz mata para buscar la sangre, es cierto, pero los sacrificios de sangre siguen además designios que superan su individualidad climatérica. Es la unión entre lo particular y lo colectivo, individual y comunitario que Luz integra en sus muertes sacrificiales.

La primera mujer cuyo asesinato se relata es la vecina Piedad. Piedad es, en la lógica doble antes enunciada, el contenedor de sangre de mujer –sangre infértil y menopáusica– y es también una madre irresponsable y connivente, que permite que su hijo "cuelgue la bandera de la cabra de la legión", que sea un hombre violento, tirano y violador (*ibid*: 138 y ss.). La segunda vecina sacrificada es Laura, la mala madre, la madre no maternal que grita continuamente a sus hijos unos gritos que inundan el edificio (*ibid*:155) que quizás les pegue y que probablemente no los quiera (*ibid*: 158). Laura es la madre que no quiere a sus hijos y un caso para el que quizás "Era preferible una llamada a los servicios sociales" (*ibid*: 265). Sin embargo, hacia el personaje de Laura Luz demuestra una solidaridad particular: ¿qué culpa puede purgar una madre por no querer a sus hijos? ¿quién puede ser instrumento de un castigo? Luz mata a la mala madre en la ficción, pero fuera de las páginas de su diario no actúa, no hace siquiera una llamada ante la sospecha de malos tratos a los servicios sociales. Porque, se pregunta Luz, ¿quién puede saber lo que sufre realmente una madre? La tercera asesinada es Cristina Esquivel –la única realmente asesinada y la verdadera víctima de la trama criminal que se investiga. Para Luz, Cristina es culpable de escalar socialmente y levantar un muro de incomunicación y desprecio hacia las demás vecinas. Cristina no es solidaria, su sangre es la sangre de la desclasada falta de empatía. Por fin, la última muerta del relato de Luz es Claudia Gaos, la escritora social cuya culpa reside en su falta de auténtico compromiso político. Claudia representa la intelectualidad falsamente comprometida, incapaz de articular un discurso verdaderamente revolucionario desde el arte.

Los cuatro crímenes preparan el clímax con el que culmina el diario y el capítulo: Luz, la mujer climatérica y amenorreica, que escribe la sangre chorreando de los cuerpos ficcionales asesinados a la que contrapone la suya en falta, al final del diario, y como reforzando que las reglas de la ficción tienen de otra constitución, se produce un milagro: vuelve la fertilidad de Luz y un embarazo. Todo ello es un engaño y prontamente se sabrá que todo es, al final, también un juego con las equivalencias entre la realidad y las

potencialidades de la ficción. El diario de Luz es el ejercicio creativo en el que, desde la escenificación literaria de los cuerpos, la autora de sus palabras construye la simetría entre su propio cuerpo y los cuerpos de las otras mujeres. Lo que acaba creando el diario de Luz es una forma de comunicación y una comunidad –de sangre– un tejido sanguíneo que solo se entreteje entre mujeres: "El rojo que nunca puede verse a no ser que abramos una herida y rebusquemos en su interior (...) La sangre de la mujer: fibras de una colcha que se va tejiendo" (*ibid*:218).

El diario, termina siempre con un registro de su estado físico y anímico diario: nivel de ansiedad, peso, horas dormidas, tránsito intestinal, consumo de alcohol, tabaco y chocolate y la –constante– ausencia de sangre menstrual.

Un poco alterada, pero, al mismo tiempo, contenta. Nivel de ansiedad: 0. Me he tomado la pastilla partida otra vez en dos porciones. Anoche dormí más de seis horas de un tirón y ahora mismo he dejado de escribir porque tengo mucho sueño. Peso casi 58 kilos, pero no voy a anotar ningún dato sobre mi regularidad intestinal. Tomé un laxante. No bebí alcohol. No comí chocolate. Fumé un cigarrillo. Ni sangro ni deseo sangrar. Que sangren los otros.

(Sanz, 2017b:159, 160)

Al informe físico antecede, como es propio de un diario, el relato del día o de los días transcurridos desde la última entrada, donde se narran los asesinatos y se va desvelando la íntima conexión que tienen con los asesinatos. Así, el nivel de ansiedad suele bajar después de cada asesinato –excepto en el único que, quizás por haber sido un estrangulamiento, no se derrama sangre (*ibid*:192,193)–; el peso siempre sube –una consecuencia de la menopausia habrá que deducir–; y aumenta también el consumo de alcohol y cigarrillos: "Agotadita. Nivel de ansiedad: 0. Me he tomado la pastilla. Anoche dormí regulín. Peso 58 kilos y cien gramos: me voy poniendo turgente. Me he bebido una copita de vino tinto de una buena añada. Me comí un bombón. Fumé un cigarrillo. Decir 'sin sangre' resulta un poco inapropiado" (2017b:167).

A pesar de las coincidencias con la realidad del mundo del texto en el que se investiga un asesinato, todo no pasa de un ejercicio literario de Luz sobre las posibilidades corpóreas y los poderes sanadores de la ficción dentro de la otra ficción que es *Black, black, black*.

El diario, pieza central de la novela, es un ejercicio meta ficcional que acaba poniendo en jaque los mecanismos de la lógica de verdad en la narrativa criminal una vez que dota de una centralidad determinante para la investigación, precisamente, la ficción creada por de uno de los personajes. La ficción recubre la ficción y en este proceso enseña sus mecanismos. En *Black, black, black*, la escritura es contenido y protocolo de la obra y de su trama. La escritura es, también, el único lenitivo que encuentra Luz para afrontar las vicisitudes del climaterio. Este ejercicio terapéutico es, además, un ejercicio y un "conjuro" (2017b: 264) hecho a medias con otra mujer, la escritora social –que será asesinada en el diario– Claudia Gaos:

Luz estaba atravesando una de esas etapas (...) ese círculo vicioso (...) en torno a los cuarenta y cinco años (...) cuando su cuerpo fuera una superficie que debía ir tapándose progresivamente (...) cuando se le quitaran las ganas de tocar y de que la tocaran (...) ella la ayudaría a revivir el poder, el magnetismo de su cuerpo joven contra la luna del espejo (...).

–Nosotras decidimos conjurar nuestro temor escribiendo un par de libritos en los que nos reconociéramos, aunque fuera sólo a medias

(*ibid.*: 263, 264).

Lo que se crea es, entonces una presentación de la escritura como curación ideada entre mujeres para paliar los terrores y conjurar los temores del cuerpo climatérico. La escritura como espejo en la que otras mujeres se puedan reconocer: "decidimos conjurar nuestro temor escribiendo un par de libritos en los que nos reconociéramos" (*ibid.*). La ficción sabe lo que dice cuando se compromete y por ello se acercan tanto a esta lectura las palabras de Núria Casals Pérez, una de las fundadoras de la Xarxa Feminista³⁸ y del grupo Las Mayores³⁹, cuando dice:

³⁸ La Xarxa feminista de Catalunya es un grupo de relación y promoción del activismo, las políticas y conocimientos feministas en Catalunya. En su página web se define como: "un espai de relació política, obert a dones, lesbianes i trans i a grups feministes. La Xarxa existeix des de l'any 1996 com a conseqüència de la celebració de les Jornades "20 anys de feminisme a Catalunya" quan vam constatar la necessitat de crear un espai on impulsar la convivència de tots els feminismes treballant cadascú des de la seva realitat i enriquint-nos unes a les altres amb les nostres diferències. La pràctica de relació política entre feministes és una de les eines per a consolidar la força transformadora de la lluita per a la llibertat de les dones en tots els àmbits de la vida social, econòmica i política". Disponible en <<http://www.xarxafeminista.org>>.

³⁹ Nuria Casals explica la formación del grupo Las Mayores precisamente como el nacimiento de una "práctica" entre mujeres: "Estábamos a finales de los ochenta y fue así como empezamos el grupo Las Mayores. Diversas mujeres (...) un buen día nos pusimos a hablar y nos dijimos: algún día nos gustaría encontrarnos para comentar cómo ve cada una el futuro (...) Iniciamos una práctica que partía de nosotras

... pensé que me gustaría poderme encontrar con otras mujeres para tener la oportunidad de hablar justamente de esas experiencias que nos van ocurriendo en la vida cotidiana, y de la contradicción entre la teoría y la práctica. Porque en teoría está bien decir: envejeceremos juntas, no pasa nada, todo va bien, tenemos que aceptarnos (...) pero yo no tengo interiorizado, necesito hablarlo.

Necesitaba sacar a la luz mis fantasmas, mis fantasmas personales, mi propia contradicción personal, y poder expresar algunas cosas aunque no fueran políticamente correctas.

(en Freixas Farré, 2015:78)

Xarxa, red, malla, creación de una trama de mujeres, práctica de interrelación no piramidal capaz de significar el mundo a partir del deseo. Eso es lo que es, también, *Black, black, black*, y especialmente el capítulo del diario de Luz Arranz. El texto dentro del texto, la narrativa como tesitura y textura, reconfiguración de la experiencia –de la menopausia, del abandono, del sacrificio– reconceptualización de lo femenino como transgresión y contradicción, de la experiencia y del cuerpo. El cuerpo climatérico de Luz Arranz pierde la visión de la sangre y la busca en el sacrificio –ficcional– de otros cuerpos. Cuerpo busca sangre: podría ser el mote del personaje de Luz Arranz. O, busco sangre: dentro o fuera de mi cuerpo.

La abertura y la ruptura de la entereza del cuerpo ahora expuesto a la herida y a la sangre equivale a una búsqueda de vulnerabilidad: sangrar es estar vulnerable y a merced del exterior. El derramamiento de sangre es el contrapuesto del cuerpo climatérico que se cierra sobre si mismo. Abrir la piel es abrir la frontera: "La piel es entonces la frontera, la envoltura, la superficie a través de la cual el cuerpo se encuentra con el afuera (Saez Tajafuerce, 2014: 115). Una vez rota la frontera de la piel la herida se hace visible, el dentro sale afuera, lo propio es compartido, lo individual se hace colectivo. Es así como, en su relato, cada asesinato que comete Luz se convierte en una progresión de su cuerpo a través del cuerpo de las asesinadas. El relato de los asesinatos es un ungüento, es un ritual curativo y la ficción, que soporta toda la acción sacrificial de Luz, se convierte en

mismas (...) a partir de nosotras mismas, de nuestra experiencia, y, sobre todo, en relación con nuestro cuerpo, es decir, dando importancia a cómo nos sentimos con respecto a nuestro cuerpo" (en Freixas Farré, 2015:79).

el bálsamo que su cuerpo necesita para la transición del climaterio. El diario de Luz Arranz no es el relato de una homicida –ni Luz es una asesina– sino una formulación narrativa de la impropiedad y de la disidencia: la escritura como agencia de la diferencia y figuración de la divergencia. Una agencia y una gestualidad necesarias si lo que se quiere es ampliar las posibilidades y hacer estallar las casillas de contención de la acción reglada por la heteronormatividad. Como afirma Anna Freixas Farré en su *Abuelas, madres, hijas. La transmisión sociocultural del arte de envejecer*: sigue siendo necesario "buscar la manera de significarnos en el mundo a partir de nuestros deseos y mantener a la vez los vínculos que nos unen con las demás (...) autorizando las diferencias" (Freixas Farré, 2015: 90).

Pero para que lo transmitido sea a la vez el deseo individual y la vinculación con lo colectivo, es necesario formular un discurso que autorice la circulación de la diferencia en el discurso individual. Una posibilidad de conseguirlo pasa por esta retorsión del hábito opresivo a través de la experiencia comunitaria de la escritura que propone Luz en su diario. Eso es también lo que el mundo de mujeres de *Black, black, black*, logra hacer, al expresar y representar vivencias desde un discurso proferido, leído e interpretado por mujeres impropias. Es por esta lógica que solo podría ser el personaje de Paula, quien, porque es una mujer sabe leer, la que soluciona el crimen de la trama. Es también Paula –y no Zarco, el primero en leer el diario– la que sabe cómo interpretar el texto de Luz. Ella sabe leer en la ficción la herramienta de liberación de otra mujer.

Paula sabe leer lo que Zarco no pudo porque comparte con Luz la existencia en un cuerpo impropio y femenino: "Mi empatía con Luz es intensa" (257), dice Paula. La empatía es intensa porque ambas comparten un cuerpo y un atributo: son cuerpos de mujeres en el desvío. Luz y Paula pertenecen a una comunidad de cuerpos de mujer desviados, diferentes, impares. Paula es coja (*ibid*:272) y Luz infértil: ambas son cuerpos inclinados y performativos por cargan con la diferencia. Por ello, ambas ocupan cuerpos que hablan, cuerpos que se comunican disidentes simplemente con su presencia.

El cuerpo habla porque, como dice Sazes Tajafuerce, "el cuerpo tiene carácter lingüístico" (2014: 92). El cuerpo comunica inevitablemente porque su existencia es siempre la de una singularidad y su comunicación es irreparablemente variable y desviada de todo sentido pleno y totalizador: "el cuerpo [es] un lugar de 'cohabitación extraña' que hace

obstáculo a la representación en sentido estricto (...) el cuerpo deviene siempre ya cuerpo singular y, de ahí, lugar de una representación siempre singular" (*ibid.*: 93).

A la singularidad del diario del cuerpo de Luz solo podrá asomarse la mirada de otra mujer inclinada⁴⁰. Paula, la coja, es una mujer *contrahecha*. Pero *contrahecha* en el sentido de ser una mujer que estas hecha y se hacer a la contra: contra la rectitud y la verticalidad de los preceptos inflexibles, inmutables y rígidos. Luz y Paula son figuras de la escenografía revolucionaria del desvío y la inclinación, una escena de postración en el una se presta a escuchar la otra. "Mi empatía con Luz es intensa" (*ibid.*: 257): precisamente porque se presta a la lectura desde la empatía de quien se acerca y se inclina para escuchar, Paula puede interpretar el diario de Luz de una forma que Zarco, porque "no sabe leer [n]o tiene ojos en la cara" y cree que "la menopausia vuelve locas a las mujeres" (*ibid.*: 224), no puede.

Paula decide iniciar su investigación para "cotejar la realidad con el relato "hiperestésico" (*ibid.*: 227) de Luz y de Zarco. La comparación entre los relatos de uno y otro parte la consideración de que ambos narran desde sus "percepciones lisérgicas" (*ibid.*: 230), sin embargo, el deslumbramiento sensorial de cada uno de los narradores se expresa y tiene consecuencias muy distintas en la trama. Así, mientras que la hiperestesia de Zarco empieza y termina en él, formulado en su entusiasmo y obsesión por el hijo adolescente de Luz, un arrebatamiento que lo cegará definitivamente para las cuestiones de la investigación; ya Luz hace de su hiperestesia la combustión de su creatividad. Luz destruye, sacrifica y violenta –a través de la creación ficcional– para cerrar el ciclo de su propia sangre perdida, la suya es una hiperestesia revolucionaria y creadora.

⁴⁰ La inclinación y el rechazo de la verticalidad del masculino erecto como fundamento de la comunicación y entendimiento de la otra es un tema al que se volverá continuamente en esta investigación. Una de las citas que ayudan a tejer y corroboran esta reflexión se encuentra en el texto en el que Meri Torras y Michelle Gama reflexionan a modo de 'caja de resonancia' los diálogos entablados entre Judith Butler y Adriana Cavarero en las jornadas 'Cuerpo, memoria y representación' organizadas en la UAB en 2011. La cita, que se volverá a ser citada a lo largo de esta investigación es ya, en forma y contenido, el ejemplo de una red de mujeres dialogante. En la cita, se reivindica lo que es la clave del entendimiento de Paula del diario de Luz, su falta de compromiso con la lógica vertical: "donde hay receptividad hacia la alteridad hay inclinación. Ser vertical implica mirar el rostro del otro y no responder" (Torras; Gama, 2014: 119). El tema del sacrificio tratado en este capítulo nace también del rechazo de la verticalidad, ya que el sacrificio, su idea y su acción es un gesto que solo desde la quiebra de la lógica se puede entender, como afirma Ángel Barahona, el pensamiento debe "abrir su férrea estructura lógica cuando se enfrenta al sacrificio" (en Girard, 2012: 5).

Mientras que la narración hiperestésica de Zarco es un relato de uso y de consumo – de los sentidos, encarnados en el adolescente Olmo– ya el relato de Luz narra las historias de unos sacrificios que son irremisibles al orden de consumo y a una lógica individual. Cada asesinato surge con la imprevisibilidad del presente: "Mato a lo tonto, pero a veces consigo un cierto efecto de hermosura" (*ibid*:193). Los sacrificios de Luz no pueden ser remitidos a la previsibilidad y por ello tampoco se suman a ningún mandato de producción. Porque se escapan a la lógica de producción, Zarco –hombre deseante– es incapaz de interpretarlos cuando lee el diario de Luz. Zarco lee esperando el relato de un consumo –del cuerpo del delito, como es costumbre en el género negro– pero solo encuentra relatos de sangre de una mujer en pleno climaterio, el relato de una materia improductiva. Es el sacrificio como lo describe George Bataille: "El sacrificio es la antítesis de la producción, hecha con vistas al futuro: es el consumo que no tiene interés más que por el instante mismo" (2018: 60) y que encarna el personaje Luz Arranz.

El "relato hiperestésico" de Luz que Paula coteja e interpreta, tiene una de sus claves interpretativas en la improductividad que posibilita la ficción: los crímenes no son reales sino fruto de la imaginación de Luz, son literatura y por ello solo se rigen por su propio sistema de verdad. El arte que produce Luz es, por ello, impropio lo que lo hace más difícilmente remisible al sistema de normativización.

Además de la puesta en causa del régimen de verdad el "relato hiperestésico" de los sacrificios de Luz se constituye como relato improductivo también porque subvierte los esquemas esperados del género negro. El relato de Luz, que acaba siendo una trama criminal dentro de la novela criminal también) elabora una narración que parte de la ausencia del mecanismo esperado del delito, recompensa y castigo típico del género. De este modo, Luz quiebra las normas del género negro del debería ser parte como protagonista delincuente de una obra criminal. Así, es posible suponer que *hiperestésico* se adjetive no el relato criminal que elabora Luz sino al revestimiento que cubre el relato de su mundo. El relato de Luz es *hiperestésico* quizás porque es proferido desde la sensibilidad extrema del cuerpo en sufrimiento de la menopáusica Luz Arranz.

"Nadie puede permanecer impasible frente a lo que lee" (*ibid*: 227) dice la lectora/investigadora Paula, mientras coteja la realidad con el ejercicio terapéutico-literario de Luz. La escritura y su estatuto como creador y potencia modificadora de la

realidad es sin duda uno de los temas principales de la obra de Sanz. Escribir es para Luz un vehículo para salvar la distancia entre la realidad normativa y el propio cuerpo en transformación climatérica. Como bien sabe leer Paula –probablemente cuerpo menopáusico también– escribir es una forma de curación, es una forma de automedicación: "sopeso la posibilidad de automedicarme: yo también podría divertirme a través de las muertes escritas de todos mis vecinos" dice Paula (*ibid*:267). Paula sabe leer el diario de Luz porque comparte la misma forma de mirar y una perspectiva que comparte la misma misión de re-visión de la realidad desde los ojos de una materialidad marcada por el género y la impropiedad.

La escritura del diario de Luz es un método de liberación, es casi como una soteriología, pues es a través de la escritura que la mujer puede realizar unos sacrificios que, de otra manera –es decir, fuera de la ficción– serían inadmisibles (y punibles criminalmente). Luz escribe y Paula lee, cada una ocupa un lugar del proceso literario y ambas lo hacen como salvación de si mismas. En *Black, black, black*, se escribe, se inventa, se crea sangre en la letra, se imaginan asesinatos y se hace justicia relatando. En la novela, la ficción es connivente con las mujeres que tejen una red solidaria, pero los mecanismos de la ficción también sirven para engañar, jugar o camuflar porque en la creación, y esta es una de las claves de la trama, se puede potencialmente todo, empezando por el cuerpo, que deja de ser vasallo de la inmutabilidad de la materia para transformarse en cuerpo fértil por la vía de la palabra.

Precisamente porque la palabra le abre las puertas del cuerpo, Luz no solo celebra la ausencia de su sangre, sino que la glorifica a través de los sacrificios que crea en su ficción. Luz deja de corresponder al ideal de abnegación y pasividad de la mujer dócil⁴¹ para enaltecer la sacralidad del sacrificio y de la ruptura en la figuración de una asesina en serie. En honor a la sangre perdida, la mujer climatérica, ya menopáusica, abandona la renuncia a la acción que se espera de los cuerpos improductivos –infértiles– para comenzar una actuación individual. El contraste con su cuerpo cerrado y encerrado en la improductividad Luz comienza a abrir los cuerpos de otras mujeres: "El rojo que nunca

⁴¹ Una renuncia y abnegación que tienen que ver con la estaticidad y fijeza a la que habitualmente se ha relegado la mujer en el binomio. Como apunta Elena Losada en su estudio sobre la espera: "la espera femenina (...) como dolor, no como esperanza (...). En realidad, toda consideración sobre la espera femenina puede partir de la constatación sociológica e histórica antes mencionada: durante siglos las mujeres han sido la pieza fija y los hombres la pieza móvil" (Losada, 2012: 284).

puede verse a no ser que abramos una herida y rebusquemos en su interior" (Sanz, 2017b: 218).

Pero la *visión* del rojo que menciona Luz en el fragmente es, como se descubre al final del capítulo, la visión de una sangre estrictamente literaria. Entonces, como el personaje de Paula intuye desde el principio de la lectura del diario, no habría hecho falta ninguna investigación forense a las acciones de Luz. Paula sabe que la sangre que escribe Luz solo se deja ver en la ficción y que por ello hay que leerla e interpretarla para que esa materia ficcional se materialice y se haga performativa a través de la lectura. La sangre que derrama y pierde Luz es una sangre que solo existe en el *umbral* como lo entiende Brian Massumi⁴². La sangre que narra Luz es una sangre del limbo, entre la idea y la materia, es un pensamiento que aún no ha accedido al reino de la identidad unitaria, que aún necesita los cuerpos que lo interpreten y modifiquen, es una sangre que parte de un cuerpo y vuelve al cuerpo.

El diario de Luz, como bien sabe interpretar Paula, es un texto instalado en la ambigüedad del discurso ficcional. Lo relatado no es ni del todo un crimen ni enteramente ficción, porque los asesinatos son ficcionales pero los cuerpos en ella narrados acaban siendo afectados por esa escritura. De tal forma la ficción de Luz afecta a los cuerpos que narra, que todos los personajes de *Black, black, black* han leído el diario, acabando, naturalmente, tocados por él. En uno de sus niveles, la novela de Sanz es la historia de esa afección de los cuerpos por la ficción de Luz. El diario ficcional es de tal forma central en la construcción de la novela que constituye uno de los substratos de su trama.

El diario de Luz, aunque no contenga en sus páginas la resolución del único crimen real (aquel para el que Zarco fue contratado como investigador) determina, sin embargo, la red del entramado de afectos y violencias de la comunidad de vecinos que contribuyó para ese crimen. Esa red de correspondencias entre el crimen y la culpa de cada uno de los habitantes de la comunidad es reflejada también en el diario de Luz. Cada crimen,

⁴² *Umbral* aquí en el sentido que le da Brian Massumi a las posibilidades de un significante que produce significados ambiguos como es el caso de las "expresiones de afecto" que afirman su vitalidad en la "consciencia pasajera de estar en un umbral (...) pensar corporalmente (consciente pero vagamente, en el sentido de que aún no es un pensamiento)" (en Rozas; Pujol, 2015: 27).

cada sacrificio que lleva a cabo Luz en su diario revela esa duplicidad entre el afecto y la violencia de cada una de las mujeres sacrificadas figura en la trama.

A través de este mecanismo de conexión entre el afecto y la violencia en las mujeres asesinadas, el diario de Luz reproduce la ambigüedad inherente al acto sacrificial que es siempre, a la vez, una forma de la afección –en la dádiva y el don– pero también una forma de violencia –sacrificial. El sacrificio es una duplicidad y una paradoja: se sacrifica para salvar, pero se salva a través de la violencia. Lo que distingue la violencia sacrificial de la criminal es que el sacrificio es creador⁴³ y no solo eso, su violencia es revolucionaria porque quiere instaurar un nuevo orden, es una violencia que desea y trabaja para el cambio. Una vez aceptada esta propuesta de lectura, se pueden leer los sacrificios de Luz como un proceso de manutención del equilibrio entre la destrucción y la creación a partir del cruce de la ficción con el cuerpo.

En este proceso que empieza por su propio cuerpo y se extiende en la ficción al cuerpo de las demás, hay que resaltar nuevamente que todos los cuerpos de las asesinadas son de mujeres. Luz solo asesina a mujeres y no solo eso, sino que cada asesinato cumple con un propósito y parte de una intención que se vincula con la existencia de las mujeres. Cada una de las mujeres asesinadas es una víctima sacrificial que, por un lado, tiene la función sagrada de contribuir para la recuperación de la fertilidad perdida de Luz; y, por otro, la de contribuir a la misión de justicia que Luz persigue en las páginas de su diario. Es así como, para cada una de las cuatro asesinadas, Luz elabora una narración que las posiciona en esa actuación ambigua pero necesaria: la de la afectación y la violencia, la de sacrificada individual para un bien colectivo.

La primer asesinada es Piedad, la vecina culpable de racismo: "una mujer que llora de pena mientras le abre la cabeza a un negro con un rodillo de amasar" (*ibid.*:140); culpable de sus abusos hacia otras mujeres: "una vieja que compra en el mercado y se cuele en la pescadería porque es vieja y conoce bien sus privilegios (...) insulta a una mujer más joven que reivindica su puesto en la cola (...) Sois unas maleducadas, unas guarras, unas

⁴³ Como detectó Olga Kataeva en su lectura comparada de las obras de Antonin Artaud, George Bataille y Serguei M. Eisenstein el sacrificio se instaura en el equilibrio entre el don y el daño necesario para el proceso de creación: "le sacrifie en tant qu'équilibre complexe entre les actes de donner et de recevoir, ainsi que les rapports entre les phénomènes de destruction et de création." (Chassaing; Valeke: 2018: 132).

sinvergüenzas, unas zorras..." (*ibid.*:141); culpada por su hipocresía cuando recibe a la novia de su hijo y calla sabiendo que "lo que en el fondo le da miedo es que Clemente viole a la hija" (*ibid.*:139); Piedad es, sobre todo, culpable de haber educado a un hijo falangista, ella es culpable por ser la madre que sostiene con impunidad a un fascista en casa. Por todo ello, Piedad es una "mujer repugnante" (*ibid.*:140) cuya sangre derramada es una "sangre cerda y solitaria" (*ibid.*:141): "Me repugna Piedad (...) y me repugnaba también cuando sabía quién era su hijo, cuando le dejaba colgar la foto de la cabra de la legión en las paredes. (*ibid.*).

Piedad es, así, doblemente culpable y con su sacrificio paga tanto por sus propias acciones como por las de su hijo Clemente, de las que es cómplice. Esta duplicidad en la que la víctima sacrificial expía las culpas de otro es parte del mecanismo del sacrificio. Piedad encarna una figura que no es nueva en el mecanismo del sacrificio: el *chivo expiatorio*. Piedad es sacrificada en su propio nombre, pero también en nombre de su hijo, ella representa y purga, en tanto chivo expiatorio, las culpas de una familia injusta y opresora.⁴⁴

Piedad, transformada por la edad en la rigidez y la inflexibilidad de un cuerpo inflexible es terrorífica pero frágil, es una anciana de "sangre cerda" (*ibid.*:141) en una mujer débil y bamboleante. Esta es la dualidad que reviste de las características de lo grotesco el chivo expiatorio como lo describe Terry Eagleton en su teoría sobre el chivo expiatorio o *pharmakos* en el mecanismo del sacrificio. Para Eagleton, esta figura sacrificial comparte con lo sublime kantiano el carácter dual que se genera en la proximidad de lo sagrado y lo terrorífico: "pero mientras que lo sublime supera toda descripción, el chivo expiatorio nos deja sin palabras por debajo, al escurrirse por la red del lenguaje, sobre lo que no hay nada que decir, todas esas criaturas violentamente desfiguradas que han errado más allá de la frontera de lo humano a un espantoso limbo ulterior" (2011: 354). Este carácter

⁴⁴ Para René Girard el chivo expiatorio es la clave para el equilibrio de la "economía de violencia" que inaugura el sacrificio ya que "[p]olariza contra una sola víctima toda la violencia que, hacía un instante, amenazaba a la comunidad entera" (2012: 38). Esta acción primordial, según Girard, es la que se repite cíclicamente cuando se aplaca la violencia a través de la víctima sacrificial. El chivo expiatorio tiene el así el poder de cerrar el ciclo de violencia porque sobre ella recae el sacrificio necesario para que se inaugure una nueva orden. Ese nuevo orden es el que espera Luz después del asesinato de Piedad: "Mujeres encorvadas, cheposas, apergaminadas, con los cuellos rígidos y las articulaciones comidas por las artrosis, tiran de sus carritos y siguen a Piedad en procesión un poco renqueantes, pero implacables. (...) Piedad no va a formar ni uno más de esos conciliábulos" (Sanz, 2017b: 142).

anterior o ulterior al lenguaje, en todo caso fuera de ella, reviste el sacrificio de su "ética revolucionaria" (*ibid.*: 355) y de su compromiso con otro orden y otra verdad. Entender esta figura, permite acercar la lectura del diario de Luz a una misión ética de felicidad: "La escritura me obliga a conquistar la felicidad" (Sanz, 2017b: 142). Conquistar esa felicidad pasa por escribir sobre aquello perdido, la sangre, aprovechándose –en la ficción– de la sangre de las mujeres culpables, sus chivos expiatorios.

Con el asesinato de Piedad se inaugura la ficción homicida en el diario y se anuncia la doble búsqueda del personaje de Luz Arranz. Por un lado, la de recuperar su sangre fértil y por otro, la de castigar y eliminar las malas mujeres de su edificio. Cada uno de los cuatro asesinatos relatados se relaciona con una connivencia o un consentimiento que hacen cada una de esas mujeres a la violencia sistémica, todas son mujeres culpables de una falta tóxica, o de connivencia con un mecanismo opresivo. Así leído, el ritual de violencia propuesto por Luz en su diario es un ejercicio de exorcismo de la violencia... a través de la violencia. La poética de violencia de Luz es un ritual de sublevación y resistencia a la contaminación de la violencia transmitida por las mujeres: la violencia de linaje femenino.

Pero en el caso de Luz, al contrario de los sacrificios rituales que analiza Girard (2012, 2016) se sustituye la violencia sacrificial de las víctimas humanas por el tejido de la ficción. La manipulación de la violencia empieza y acaba en la creación literaria. Es una forma de alteración del tejido de la realidad a través del arte, algo que Ixiar Rozas también ha formulado a propósito de los afectos en la creación literaria: "Cuando una escribe suceden cosas, muchas cosas, que alteran el campo gravitacional de los afectos" (2015: 113). Luz altera de tal forma el campo de los afectos que la circundan que es capaz no solo de dar solución a su falta de sangre, sino además de tocar el tejido de la realidad, de solucionar un crimen o de ayudar a que lo solucione otra mujer. Luz es una red, es un tejido, el último capítulo de la novela se llama: "Black III. Encender la luz", se hace luz con Luz. En este capítulo final otra mujer descifra el crimen a través de la lectura de las palabras de Luz. Al final se hace L(1)uz *fiat lux* y Dios es, aquí por lo menos, dos mujeres: una que escribe y otra que la lee.

Con el segundo asesinato de Luz, la ficción retoma uno de los temas recurrentes de la narrativa de Marta Sanz: la reinterpretación de los cuentos de hadas.⁴⁵ Reinterpretación significa no solo revisión y escrutinio de la tradición sino específicamente su subversión. La segunda muerte relatada por Luz es la de su vecina Laura. Nuevamente, se trata de otra de las malas mujeres que Luz rehabilitará a través del derramamiento de la sangre escrita. La vecina Laura es una mala madre, una madre que es, también, madrastra, bruja y cazador:

La bruja, el cazador, la madre, la madrastra suben delante de mí y cada vez que lanzan la pierna un escalón más arriba veo cómo la silueta se filetea en todos los perfiles que lleva encerrados. Veo: la pierna estilizada de la madrastra, la media negra, el arranque del ligero; veo: la saya remendada de la bruja y la pantorrilla recia del cazador dentro de sus calzas; veo: la pierna-palillo de la madre asténica que chilla de cansancio y de crueldad.

(Sanz, 2017b: 164)

En lugar de madre Laura encarna a todos los villanos de los cuentos. Porque es como un villano, para asesinarla, Luz la atrae como las brujas atraen a los niños: ven, ven, que te cuento un secreto le dice y la bruja-madrastra-cazador se deja engañar y sube con la justiciera Luz a la buhardilla del edificio. Allí Luz escribe que la matará y dejará para que su cuerpo se saponifique⁴⁶. Saponificar, la ficción recuerda que estamos en el reino de los monstruos y los sapos y refuerza la estructura narrativa que la ancla al mundo del cuento.

'¡Toc, toc!' Llamé a la puerta a la caída de la tarde, cuando la bruja estaba preparando su repugnante puchero para engordar a las criaturas. '¿Quién es?', me respondió la bruja, desconfiada, porque todos los malos desconfían. Yo respondí: 'Soy yo, tu buena vecina.' Pero la bruja siguió desconfiada, porque todos los malos creen que el mundo encierra tanta maldad como ellos. '¿Qué vecina? Le respondí

⁴⁵ Una de las obras en las que la relectura de Sanz de los cuentos de hadas es especialmente marcada es *Te cuento... Blancanieves. Las palabras que ensucian el ruido del mundo* (2014b).

⁴⁶ La saponificación que describe Luz para el segundo asesinato insiste en la inspiración ficcional de sus métodos, en este caso, la saponificación la aprendió en una serie de televisión: "En realidad, la mamá no se momificará –para eso hace falta un ambiente seco que amojama la carne– ni se corificará sino que se saponificará. Saponificación es el nombre de un fenómeno de conservación cadavérica sin líquidos ni aditivos, sin conservantes ni colorantes, ajeno a la ciencia de los taxidermistas: lo he visto en una serie policiaca" (Sanz, 2017b:170)

bajito para que nadie me oyera: 'Luz. Soy Luz.' Ignoraba, la oscura, hasta qué punto era yo la luz que iba a aniquilarla. '¿Y qué quieres?', sin atender a mi nombre, el cazador, la bruja, la madrastra, quisieron tapar su miedo a las bombillas de cien varios. ' Contarte un secreto'.

(*ibíd.*: 163)

Laura es la mala madre de unos "niños aceituna" cuyo color se debe, quizás, a una malnutrición o "algún tipo de mal hepático" (*ibíd.*:156). Laura, al contrario del mito de la madre nutricia, no debe alimentar bien a sus hijos ya que los niños tienen "carita de enfermos" y una piel color verdoso (*ibíd.*:157). Laura es, además, una madre que golpea y grita unos gritos que hacen eco y suben por el patio hasta entrar en el piso de Luz: "entonces la madre aúlla como una sirena, y yo la oigo gritar y estoy segura de que vapulea al niño, que cada día está más tonto, gruñe más y no conoce los signos del lenguaje por culpa de las vibraciones que sufre su masa cerebral cada vez que la madre lo agita" (*ibíd.*: 158). Laura es quizás una madre malísima⁴⁷.

Laura es una madre censurable, tal como la madre que aparece en los sueños de Luz "una madre que no soy yo, una madre que fuerza a sus hijos a mirar por una rendija a través de la que sus criaturas descubren algo horrible" (*ibíd.*:154). Esta madre que es y no es Luz, que es y no es la verdadera Laura, es quizás una madre atávica y quién sabe si necesaria. Quizás en el reverso de toda madre cuidadora está al acecho Medea. Precisamente porque también duda de las reversibilidades del rol maternal, Luz duda si Laura es madrastra, bruja, cazador... o quizás también y simplemente, madre –"los tres, ¿o son cuatro?" (*ibíd.*:164)–, porque una madre no se hace solo de maternidad, del instinto protector de una madre sacrificada.

De alguna forma, el asesinato de Laura escenifica la liberación de esa mujer agotada de su propia maternidad. Cuando Paula encuentra al marido de Laura confirma esta intuición de Luz: "no sabe si es mejor que [Laura] no regrese nunca o que aparezca de pronto para cuidar [a los hijos] con sus brutales demostraciones de afecto y de preocupación. –El niño comía mal. Me acuerdo de algunos pasajes del diario de Luz y se me pone la carne de

⁴⁷ "No hay una brizna de amor en las palabras de su madre; una madre que habla así a sus hijos no puede arroparles con ternura, no puede afirmar que lo siente de verdad su el niño se abre la cabeza en el parque, si el niño se muere de una meningitis" (*ibíd.*:158).

gallina. Escribo otra uve de verdadero al lado de los gritos, las amenazas de muerte y los olores nauseabundos" (*ibid.*:250). Pero Luz no es un carrasco y su escena sacrificial nace de la sororidad. Se cada asesinato es una puesta en escena un símbolo y un síntoma⁴⁸, un cuento con su particular lección, en ese caso, la muerte de Laura es, como detecta Paula, la escenificación de una "llamada de socorro de una mujer triste a la que casi ya no le quedan fuerzas" (*ibid.*:248). Paula Quiñones sabrá más tarde que Laura no está muerta sino ausente, huida de un marido bígamo y unos hijos que no tolera.⁴⁹

Finalmente, los niños de color aceituna hacen también referencia a la intención de figurar narrativamente una realidad social⁵⁰ que es, por otra parte, una presencia importante en la novela. La cuestión de la marca social de las mujeres de la trama permite también el juego de visibilidad/invisibilidad entre las mujeres que ven y viven una realidad del entramado social mientras los hombres de la narrativa se mantienen ciegos a esa realidad. Por un lado, Zarco, que es presentado con sus dificultades de ver, quien, ciego de amor y deseo, es incapaz de leer los hechos. Por otro Olmo, un adolescente daltónico⁵¹.

Ambos hombres contrastan con las mujeres de la trama que detienen la capacidad de ver, escribir y leer. La primera, Luz –iluminadora– y creadora del diario caleidoscópico de la vida de sus vecinas, la segunda Claudia, la escritora cómplice de la invención de Luz que ve y reconoce la necesidad creativa de la materia infértil de Luz y finalmente Paula, la verdadera detective que advierte desde el principio que, al contrario de Zarco y Olmo "Sé leer" (*apud* Lino, 2016:44289). Saber leer, hacer luz y reconocer equivale en la novela a ver con la mirada de las mujeres y a conocer la realidad más allá de los engaños uniformizadores.

⁴⁸ La idea del diario como sintomatología de las dolencias y faltas de las mujeres del edificio es del personaje de Paula Quiñones: "Debo evaluar no sólo la cantidad de verdaderos y falsos en el diario de Luz, sino también sus calidades. Debo saber si trabajo con símbolos y si esos símbolos representan algo más que [una] sintomatología" (Sanz, 2017b: 248).

⁴⁹ "Driss es un hombre abandonado Pilar se fue. Driss me confiesa que ella podría denunciarle. Él no cumplió lo prometido. La engañó. Pilar descubrió hace cosa de un año que Driss mantiene a otra familia en Marruecos. Le odia. Desde entonces Pilar dejó de querer a sus propios hijos. Quizás se alejó para no maltratarlos. Se daba miedo a si misma. O estaba harta" (Sanz, 2017b: 249).

⁵⁰ La relación entre el color y la presentación y denuncia de la realidad social, especialmente en relación de las comunidades inmigrantes en Madrid, fue detectada y analizada por Shanna Lino: "As the novel's title suggests, color (as well as the ability to see it or to ignore it as relates to race) plays an important role both in the crime's investigation and in the narrative's more profound commentary on the challenges behind the integration of immigrants who are visible minorities" (Lino, 2016:50).

⁵¹ El daltonismo de Olmo es muy interesante ya que el hijo de Luz solo es incapaz de ver el color rojo, justamente el color dominante en la narración. Olmo es así incapaz percibir la sangre que su madre continuamente busca. Sanz elabora así una imagen de la incomunicación sutil pero altamente efectiva.

El tercer asesinato del diario es el de Cristina Esquivel, y corresponde, efectivamente, al asesinato real que se investiga y para para el que Zarco fue contratado como detective y con el que arranca la trama. Naturalmente, la inclusión del relato de este asesinato en el diario levanta las sospechas sobre la culpabilidad de Luz. Sin embargo, aunque en la trama criminal Cristina es asesinada por el hijo Piedad (el falangista hijo de la primera asesinada), en el diario, Luz es su asesina y el crimen está, como el de todas las demás, justificado según los criterios sacrificiales de Luz que nada tienen que ver con los que fundamentaron el asesinato real. Cristina es la víctima sacrificial que encarna otro de los males de las mujeres: la falta de solidaridad de la escaladora social que desprecia a las que fueron sus iguales. Cristina es la advenediza que desatiende y desprecia a sus orígenes.

Cristina, mi vecina, habla sin cerrar la boca. Su casa es la casita de papel. Se recuesta en cojines con corazones (...). Quema incienso en palitos (...). La cama es japonesa, lo que denota que no es ella quien estira las sábanas cada mañana (...). Se han atrevido a tocar hasta los muros maestros (...). Cualquiera día esta casa puede derrumbarse porque el piso de Cristina es como un *loft* de niuyor: sólo desentonamos los vecinos.

(Sanz, 2917b:191)

Para Cristina la vida en el piso es una isla dentro de un barrio "vulgar como cualquier otro barrio del centro de la ciudad" en una calle que "huele a tubo de escape y a frituras" (*ibid.*:232). Ese barrio contrasta con la pulcritud del piso aséptico de Cristina. Es una cuestión de clase: la limpieza a lo "loft de niuyor" de Cristina contrasta marcadamente con la "suciedad esparcida, dispersa, olor a moho y un rastro de heces" (*ibid.*:233) del edificio del que es parte. En el diario de Luz, Cristina muere estrangulada con un cordón de zapato siendo, así, la única asesinada sin sangre visible. La culpa de Cristina no se agota en la reproducción de unos comportamientos conniventes, y por ello no es redimible con la sangre de la ficción. Quizás por ello, Cristina sea la única mujer verdadera asesinada de la trama. Paula Quiñones, lectora atentísima, detecta esta calidad en Cristina, quien compara con Clemente, el verdadero asesino: "Cristina y él compartían la voluntad mostrenca, el empeñamiento, el instinto de propiedad, el deseo de expandirse y de marcar el territorio, una naturaleza autoritaria, depredadora, las ganas de llevar siempre

la razón y de salirse con la suya al precio que fuera. La medular falta de ética. La avidez" (*ibid.*:313)

Lo que interpreta y lee Paula es que asesinada y asesino no encarnan la dicotomía habitual entre víctima y victimario. Cristina y Clemente, los verdaderos asesinada y asesino de la trama, se parecen entre sí más que cualquier otro de los personajes, pues ambos son culpables. Por un lado, Cristina, una geriatra que se aprovechaba de los ancianos a quien cuidaba y medicaba para conseguir a cambio la firma que le entregase sus casas⁵² y el asesino Clemente, hijo de Piedad –la primera víctima de Luz– el falangista violador.

Paula, la interprete, ha leído perfectamente esta realidad: "Cristina y él (...) compartían algo mucho más pedestre: querían el mismo piso: cien metros exteriores en el distrito centro" (*ibid.*:313). Clemente mata primero por dinero y después para esconder la noticia de su violación a una menor. Hay una irreparable diferencia entre Clemente y Luz mientras él es un asesino y un violador, que Luz, que solo mata en el tejido de la ficción, mata sacrificialmente, es decir, mata haciendo sagrado y consagrando a las mujeres y a su sangre en la letra.

El cuarto y último asesinato narrado es el de la escritora Claudia Gaos. El relato de esta muerte es, al contrario de las anteriores, no una muerte sacrificial sino un ritual de revelación. El asesinato de Claudia es el culminar de todos los anteriores, misión cumplida y la escritura tiene tiempo de, finalmente, detenerse en la sangre, admirarla y narrarla:

Una mujer con las venas rasgadas se adormece en el agua tibia de la bañera. Lentamente, la sangre se mezcla con el agua formando originales dibujos para el estampado de un vestido de noche. Para una tapicería o para unas hermosísimas cortinas de terciopelo que impiden que la luz penetre y estropee los muebles de caoba. Las cortinas conservan, dentro de estos muros, nuestra intacta intimidad. Como las tapas de un libro. La mujer, que al principio balbuceaba incomprensibles

⁵² Deduce Paula: "Sospecho que Cristina iba haciendo proselitismo de puerta en puerta (...), después Cristina les hace a los viejos una proposición. (...) –¿En qué consistía la proposición? – Alojamiento, comidas sabrosas especialmente ajustadas a sus dietas, compañía, asistencia sanitaria, un buen ambiente, compañeros agradables, conversación, higiene. De por vida. –¿Y, todo eso, a cambio de qué? –De sus casas." (Sanz, 2017b.:284)

lamentos, ahora se licua, indistinguible, para formar parte del agua que se va enfriando. Cada vez es más inhóspita y más densa la gelatina de la muerte. La mujer se va muriendo mientras dos gatos la contemplan, de pie, el uno junto al otro, como adornos de alabastro.

(*ibid.*:216)

Por un lado, Claudia es referida en el pasaje como "la mujer" (*ibid.*), como si de un arquetipo se tratara. Pero por otro, la descripción del asesinato no termina ni culmina verdaderamente. Claudia no muere en el texto y la narración de Luz se interrumpe mientras la mujer empieza a desangrarse. La ficción da un frenazo y enseña un cuadro, una escena en suspensión. En el cuadro vemos a dos mujeres, una que se desangra y otra que no sangra y es entonces cuando, a través de ese cuadro, se revela el pacto de las mujeres: "Nuestro pacto era con la ficción, nunca con la verdad" (*ibid.*:262) dice Claudia Gaos ante el cuestionamiento de Paula. Por ello, matar a la escritora es matar también al origen de la escritura, a su instigadora. Luz mata a la escritora y mata de paso a la escritura. En este punto, la revelación del diario se acerca. El clímax y la conclusión sucederán a esta muerte que es también la muerte de la necesidad de la escritura.

La muerte de Claudia Gaos es una muerte estética, no es un asesinato violento como los anteriores, sino un crimen artístico. A la manera del asesinato prescrito por De Quincey quien decía que, una vez superado el prosaísmo violento, podría ser un arte apto para entrar panteón de las bellas artes (2006). A Claudia Luz no la mata, no describe su última exhalación, sin embargo, es la muerte con más sangre visible y es también la muerte que abre la puerta de la nueva fertilidad. Es una muerte absolutamente distinta de las demás, de tal forma que su cómplice de la escritura, la *asesinada* Claudia afirma que: "al leer su propia muerte, estuvo segura de lo mucho que la apreciaba Luz. No pudo llegar a matarla y la música del texto, el virtuosismo, le revelaron un cuidado mimoso por parte de su amiga con el que casi se sintió acariciada" (*ibid.*:266).

Es después de hacer a la escritora desangrarse en su bañera rodeada de gatitos blancos, que finalmente las palabras surten su efecto, tocan el cuerpo de Luz y modifican su materialidad. La corporización de la palabra escrita se hace efectiva, está abierta la puerta de otro reino. La escritora social se desangrará por la causa: la escritura, el tecelaje de la escritura, la letra hecha carne y el cuerpo narrado. Todo se ha mezclarlo en la ficción de

Luz para hacer de la representación ficcional una acción como un bordado. Cada sacrificio fue, al final, la trama de una liberación, una trama que recuerda aquellos trabajos en los que las mujeres estuvieron no tan mansamente arrinconadas durante siglos: "La sangre de la mujer: fibras de una colcha que se va tejiendo en el cañamazo del agua, atravesada por la aguja, agua bordada, arriba, abajo, igual de perfecta por el anverso y el reverso, costurita de la monja" (*ibid.*:218).

No sé exactamente lo que escribo, tal vez lo que me pide el cuerpo, no me importa la clasificación en el anaquel de la biblioteca, sino la música de una palabra tras otra (...) quizá a lo que más se parecen mis escritos es a un diario, que en el fondo todo el mundo escribe siempre un diario más o menos adulterado por los procesos y reacciones químicas de la historia de la literatura.

(*ibid.*:215)

Se cierra el diario, finalmente se hizo luz (Luz) y los "procesos y reacciones químicas de la historia de la literatura" (*ibid.*) se mezclan con los del cuerpo. Cuerpo y literatura, sangre y letra. Finalmente, toda la sangre derramada en sacrificio converge en el milagro final. Después del último asesinato, con la visión de la sangre de la mujer escritora magníficamente derramada en el agua, ante la visión de las figuras bordadas por esa sangre creativa, Luz se prepara para la ceremonia final. No bebe sangre, pero sí un brebaje visualmente similar a la sangre: "un agasajo de zumo de tomate y carne de añejo" (*ibid.*:220). Es entonces que, finalmente, se da el milagro: "Hasta mí ha vuelto a llegar el milagro de la vida. Podría ser la nueva Sara (...). Noto la exacta punzada. El anuncio. La precisa sensación. Noto la cómo mi cuerpo segrega un flujo cálido. Un coágulo. Un trozo de víscera. Una placenta inservible (...). Las trompetas suenan" (*ibid.*:220).

Como una Sara bíblica (Gen.), vuelven a sonar las trompetas. Luz recupera el sangrado de sus "vísceras". Sin embargo, un "coágulo" y una "placenta inservible" no son equiparables a la fertilidad del mito de Sara. Porque aquello que recupera Luz no es la sangre de la fertilidad menstrual sino otra cosa. Porque "[l]as palabras no son carne. Tampoco los verbos. Ni los nombres" (*ibid.*:219). La corporalidad ganada en la escritura no es simplemente un retroceso del climaterio, una simple vuelta a la sangre fértil. Lo que recupera Luz con la escritura es su propio cuerpo: "revivir el poder, el magnetismo de su cuerpo" (*ibid.*:263). El nuevo cuerpo magnético de Luz es material y lingüístico y, es, por

ello un cuerpo con agencia, un cuerpo que es afectado y que afecta. El nuevo cuerpo de Luz es político y construido sobre los cuerpos de las mujeres a las que su ficción asesinó.

Luz Arranz bien podría estar contestando a la pregunta que se hace Judith Butler (2002): "¿Y qué ocurre con la materialidad de los cuerpos?" (2002: 12), se pregunta la filósofa alertando que "hay una vida corporal que no puede estar ausente de la teorización" (*ibid.*). ¿Y qué ocurre, pues? Ocurre que el discurso sobre el cuerpo, sobre los cuerpos, sobre la sangre de los cuerpos y las faltas de esos cuerpos, siempre remite a una materialidad. Y ocurre también su contrario, que la materialidad está afectada por el discurso: el milagro del final del diario de Luz es eso mismo, la curación de la materia por el discurso y la afectación del discurso por las vicisitudes del cuerpo. En palabras, nuevamente, de Judith Butler: "no hay ninguna referencia a un cuerpo puro que no sea al mismo tiempo una formación adicional de ese cuerpo" (2002: 31). Referir –escribir– el cuerpo es una forma de afectar a su materialidad y al revés, el cuerpo afecta y modifica la lengua. En esta reciprocidad del cuerpo y la palabra, la literatura es más que una atalaya privilegiada, es un campo de batalla para figurar aquello que, en el proceso, importa –*what matters*, en palabras de Butler:

Hablar de los *cuerpos que importan* (en inglés *bodies that matter*) (...) no es un ocioso juego de palabras, porque ser material significa materializar, si se entiende que el principio de esa materialización es precisamente lo que 'importa' (*matters*) de ese cuerpo, su inteligibilidad misma. En este sentido, conocer la significación de algo es saber cómo y por qué ese algo importa, si consideramos que 'importar' (*to matter*) significa a la vez 'materializar' y 'significar'.

(Butler, 2002: 60)

Entonces, si materializar es significar aquello que importa, Luz Arranz encarna, a través de las muertes narradas en su diario, la posibilidad de la escenificación narrada de la sangre como el lugar de una materialidad que importa porque afecta a su propio cuerpo y al cuerpo de las demás. Siguiendo esta idea, se dirá que el texto *Black, black, black* (Sanz, 2017b) es una pirueta capaz de convocar la materialidad de todos los cuerpos en su discurso: los ficcionales dentro del diario de Luz, los ficcionales dentro de la novela de Sanz y aquellos que, fuera de la obra, soportan la lectura: sus lectoras y lectores.

A través del personaje de Luz Arranz *Black, black, black* abre y multiplica el dialogo entre los cuerpos que en ella están contenidos, pero también los que la exceden, cumpliendo uno de los designios que su autora Marta Sanz tiene para la literatura: "porque el mundo no está hecho sólo de textos y de verdad nos faltan realidades es necesario contar historias y volver, en definitiva, a la literatura, como forma de conciencia de la vida y como capacidad de nombrar y de intervenir en el mundo" (2014a: 148).

Luz Arranz escribe como un ejercicio de enfrentamiento y destrucción de la realidad. La sangre derramada es el sacrificio ya no –sabemos ahora– para reclamar su propia fertilidad perdida sino como un gesto de destrucción y creación de un cuerpo y de las palabras que lo formulan. Luz destruye las palabras de subordinación del cuerpo, esperando que, en el intercambio y en la afectación entre la palabra y la materia, su figura sea rescatada de la utilidad, de la mercantilización y homogeneización. Esa fue, desde el principio, la misión de sus sacrificios. En palabras de George Bataille:

El principio del sacrificio es la destrucción, pero, aunque llegue a veces a destruir enteramente (como en el holocausto), la destrucción que el sacrificio quiere operar no es el aniquilamiento. Es la cosa –solo la cosa– lo que el sacrificio quiere destruir en la víctima. El sacrificio destruye los lazos de subordinación reales de un objeto, arrebatada a la víctima del mundo de la utilidad y la devuelve al del capricho ininteligible (...) Yo te retiro, víctima, del mundo en que estabas y no podías sino estar reducida al estado de una cosa, poseedora de un sentido exterior a tu naturaleza íntima. Yo te reclamo a la intimidad del mundo divino, de la inmanencia profunda de todo lo que es.

(2018: 42,43)

El sacrificio es así la retirada de la víctima y del sacrificador ("El sacrificador tiene necesidad del sacrificio para separarse del mundo de las cosas" [*ibid.*]) del mundo de la utilidad hacia el mundo de la intimidad, de la pertenencia a un mundo del que ambos fueron retirados. Luz, climatérica, amenorreica, menopáusica transgrede las líneas de contención y se hace con su lugar fértil: la creación y la empatía hacia la otra. El diario de Luz se cierra –crear y empatizar– y Paula Quiñones, lectora impecable de toda la trama lo comprende y lo resume:

Aprendo, he aprendido del diario de Luz, cosas que no tienen que ver con el orden de los acontecimientos o con las verdades que se esconden en las mentiras y viceversa. Profundizo en mi compasión, en mi capacidad para entender las razones de cada ser humano, pero sin caer en un estado enfermizo, en un modo de la astenia, que me lleve a renunciar a mi derecho a enfadarme o a sentirme despechada.

(*ibid.*:330)

Las mujeres de *Black, black, black* conspiran para ejercer el derecho a la intensidad de sus cuerpos: empatía sin astenia, enfado sin sufrimiento. Derecho a romper las constricciones y prohibiciones del uso de la vida corporal⁵³ y conspirar contra el dogma del nombre y de la posición fija de la estaticidad impuesta por la nomenclatura. "Porque escribir es renombrar" dijo Adrienne Rich (2010:61) y Marta Sanz –creadora– no rehúye un mandato creativo que también es el suyo. Primero subvirtiendo el género negro y la rigidez que la teoría literaria impone a la creación, para ello, Sanz escribe una novela que desafía y quebranta la estructura de una trama negra o criminal canónica⁵⁴.

En segundo lugar, la conspiración sigue a través de sus personajes en especial con Luz Arranz. La subversión de Luz parte también de la reivindicación, como pide Adrienne Rich, del prefijo *-re*⁵⁵: de revisión, de reformulación, renombramiento, reelaboración de los nombres que la estructura normativizante suele depositar el cuerpo de una climatérica. Una idea que, en la obra, es encarnada en el personaje de Zarco, como explica Paula Quiñones: "Zarco no sabe leer (...) Cree que se mata para ver un color (...) Que la

⁵³ Retomo aquí, con relación a las limitaciones y prohibiciones del cuerpo, la reflexión, nuevamente, de Judith Butler cuando reflexiona sobre las constricciones de la formación (y "deformación") de los cuerpos sexuados bajo el linaje de la versión platónica de la falogénesis de los cuerpos: "Si la delimitación, la formación y la deformación de los cuerpos sexuados está animada por una serie de prohibiciones fundadoras (...) entonces (...) nos estamos preguntando cómo operan los criterios específicos para producir los cuerpos que regulan. ¿En qué consiste precisamente el poder creador de la prohibición? (2002, 94). Es a este poder creador de la prohibición que Luz Arranz da respuesta con la creación del diario y con la ejecución de los sacrificios.

⁵⁴ "Creo que hay veces que en los textos que escribo la trama (...) está ahí para ser fracturada, para contradecir el deber ser y la ortodoxia de ciertos géneros altamente codificados, para suscitar preguntas sobre la realidad desde la 'conspiración' contra cierta retórica literaria, ese es el caso de *Black, black, black*" (Sanz, 2016c).

⁵⁵ "Re-visión, el acto de mirar atrás, de mirar con ojos nuevos, de asimilar un viejo texto desde una nueva orientación crítica, esto es para las mujeres más que un capítulo de historia cultural: es un acto de supervivencia. Hasta que comprendamos las suposiciones en que hemos estado ahogadas no podremos conocernos a nosotras mismas. Y esta urgencia de autoconocimiento, para las mujeres, es más que una búsqueda de identidad, es parte de nuestro rechazo al carácter autodestructivo de la sociedad de dominación machista" (Rich, 2010: 48)

menopausia vuelve locas a las mujeres" (Sanz, 2017b: 224). Pero Luz Arranz, mujer mutable, convierte la violencia del asesinato en fertilidad, reivindica el poder de la letra, y lo hace en un acto de rebelión sin sangre. Porque no hay sangre en *Black, black, black*, ninguna sangre se derrama realmente en la novela (incluso la verdadera asesinada muere –dentro y fuera del diario de Luz– asfixiada por un cordón de zapatos). Ninguna mujer sangra, Luz tampoco. Es una rebelión impropia, no cabe en los anales de las revoluciones, es floja e incorrecta y esa es, precisamente, su potencia y aquello que Marta Sanz reivindica como siendo el poder de la claudicación:

Cuando oigo el verbo *claudicar* o el nombre *claudicación* me suenan trompetas al oído y todo lo que diga me sale solemne (...) *claudicar* es un verbo que no sólo debería valorarse en su acepción peyorativa porque la acción de claudicar no siempre se coloca en el extremo opuesto de la rebelión, la reivindicación, la indignación (...). Pero los antónimos perfectos no existen y a veces para resistir hay que claudicar un poco, de la misma forma que para claudicar conviene ser fuerte. Sin heroísmos. (...) Nos queda la esperanza que (...) cuando uno claudica porque no le queda más remedio (...) le vaya brotando en el centro de la médula espinal la precisa y legítima semilla del rencor que, bien administrada, puede dar grandes frutos. Sigo oyendo las trompetas, pero en sordina.

(Sanz, 2014a: 161,162)

También Luz, como Sanz, oye las trompetas –"el anuncio. La precisa sensación (...) las trompetas suenan" (Sanz, 2017b:220). El diario es la narración de una posibilidad. La posibilidad de despertar el rencor de la que ha claudicación ante la ausencia de la sangre, pero no deja por ello de ser ella artífice de una potencia diferente, disidente y transgresora.

1.1.2: Eva. *Lenguas muertas* de Marta Sanz

La segunda figura sacrificial que aquí se analiza proviene, tal como la anterior, de una novela de Marta Sanz, la segunda que la autora publicó, *Lenguas muertas*, de 1997. *Lenguas muertas* es una narración tejida casi exclusivamente con personajes femeninos que conforman el núcleo figurativo y narrativo de la trama. Al contrario, y contrastando con la presencia de las figuras de mujeres, los dos hombres protagonistas están ausentes –muertos– en el presente de la trama. El primero es Juan, muerto antes del inicio de la narración y Andrés, que morirá durante la obra. Ninguna de las dos figuras masculinas sobrevive en la trama de *Lenguas muertas*.

De este modo, algunas de las lenguas muertas que dan título a la obra se puede suponer que se refieren a la lengua de los hombres. Esas lenguas ausentes y muertas contrastan con las lenguas viva, las que relatan y protagonizan la historia y que son solo la lengua de los personajes de las mujeres: Eva, Teresa, Mónica y Elvira. Ante la lengua muerta e improductiva de Juan y Andrés, las mujeres de la trama inventarán una nueva lengua, purgada y liberada de la lengua muerta aprendida y heredada de los hombres.

Según esta lectura, se puede decir que *Lenguas muertas* es la historia de ese intento de aprendizaje de una nueva lengua liberada de las ataduras a los dos hombres por parte de las dos mujeres protagonistas de la trama, Eva y Teresa. Pero estas dos figuras femeninas no son un tándem estable y previsible, entre ellas se articula una relación que se alimenta también de dos fuerzas que tanto cooperan como se oponen y antagonizan en la trama.

Por un lado, está Teresa, la viuda que quiere, a toda costa, mantener la memoria –la lengua– de su fallecido marido Juan y por otro Eva, amiga de Teresa y antigua amante de Juan, que quiere, a costa del sacrificio de la memoria, eliminar en Teresa toda huella del hombre muerto. Ambas mujeres mantienen a lo largo de la novela un *tour de force* entre la resistencia a abandonar la lengua muerta heredada del hombre –Teresa– y la ruptura sacrificial de esa lengua en el intento de crear, dolorosamente, una nueva lengua por fin liberada –Eva.

La novela se construye esencialmente a través de la focalización narrativa de Eva que, a modo de diario y en tono retrospectivo, relata los eventos que sucedieron desde la muerte de Juan. "No tengo discurso, pero tengo una prodigiosa memoria de elefante; recuerdo cómo ocurrieron las cosas y así, tal y como ocurrieron, voy a relatarlas" (Sanz, 1997:11). Así empieza *Lenguas muertas*, con la focalización de Eva, la voz narrativa del primer capítulo y quien, sin abandonar el tono confesional, avisa que empezará el relato "punto por punto (...) fiel a los hechos [y] a las personas" (*ibid.*). Ese relato en primera persona será la historia del intento de salvamento que Eva intentará para rescatar su amiga de un duelo paralizante.

Cuando Eva entra en casa de su amiga Teresa después del funeral de Juan, solo tiene una prioridad: salvar a su amiga de los peligros paralizantes del proceso de duelo de un hombre opresivo aún después de su muerte.

Teresa no sabía sufrir. No sabía sacarle partido al sufrimiento y yo le iba a enseñar todo lo que había aprendido, mientras ella vegetaba entre las telas de su biombo de Madame Butterfly. Quería obligarle a no parar de gritar. Pegarle cuatro bofetadas y veinte abrazos y, por arte de una magia elemental, purgarla de Juan, salvarla de Juan, convertir a Juan en una palabra antigua de ésas que ya sólo existen en los diccionarios y dejan de entenderse con el paso del tiempo. Me encerré con ella detrás de la puerta.

(Sanz, 1997: 17)

El relato de *Lenguas muertas* es, desde la focalización del personaje de Eva, la narración de los intentos de salvamiento de Teresa de ese "retorcimiento necrófilo" (*ibid.*:19) sobre el duelo del hombre ausente. Un retorcimiento y un duelo que, a los ojos de Eva, lleva a que su amiga Teresa disminuya y encoja hasta la parálisis y la desaparición total.

Lenguas muertas es, así, el relato del intento de rescate de Teresa por Eva después de la muerte del marido de la primera. Sin embargo, Eva no quiere rescatar a Teresa de infelicidad, el rescate que propone Eva no es, como sería de esperar, una evasión de la pérdida, de la tristeza o de la melancolía del duelo. Eva se presenta en casa de Teresa con la intención de vivir con ella para que, encerradas en la misma casa, pueda la cumplir con la única misión que tiene en mente: la de acabar con toda posibilidad de que su amiga

instale su felicidad futura sobre las memorias del marido muerto. Eva se presenta el día del funeral con la firme intención de aniquilar toda posibilidad de persecución de felicidad de Teresa erigida sobre la memoria de un hombre que no ha sido sino causa de la debilidad y desvalimiento de todas las mujeres con las que convivió:

Detesto la blandura, la vulnerabilidad, detesto a las víctimas de los naufragios y de los incendios, a los psicóticos de las casas de reposo y a las amas de casa que lloran solas a la hora de la siesta (...) pero aquel día, desde la invalidez de Teresa, vieja novia abandonada y psicótica, sin fuerzas para nadar contra el mar y agarrar un salvavidas para vencer el naufragio, volví a odiar a Juan a lo lejos, por nuestro desvalimiento.

(Sanz, 1997:33)

Eva, que no soporta la vulnerabilidad y la debilidad de las víctimas que dejó Juan y se rebela contra el verdugo. Eva odia al hombre muerto porque él es el culpable tanto de su sufrimiento como del de Teresa. Eva se rebelará contra Juan, un hombre que, aún desde la ausencia, sigue atenazando y oprimiendo desde la memoria y el duelo instalados en su viuda. Como el cuerpo y la vida de Juan ya no pueden ser culpabilizados ni responsabilizados, Eva buscará en las memorias de Teresa el sacrificio de ese hombre que las arrastró a ambas al desvalimiento y al sufrimiento del presente.

Teresa y Eva encarnan dos fuerzas diametralmente opuestas de la experiencia del sufrimiento. De un lado está Teresa, quien busca la sanación del dolor y la persecución de la felicidad en la restauración de la memoria de Juan. Por otro está la fuerza opuesta de Eva, que luchará prácticamente hasta su muerte –hasta la enfermedad casi mortal– contra ese ideal de felicidad que busca Teresa en las memorias de Juan y que ella considera alienante y vampirizador del presente. Es con esto en mente, e intentado evitar a toda costa que Teresa blanquee la memoria de Juan en el proceso de duelo, que Eva traza un plan para sacrificar cada uno de los intentos de curación del dolor como superación y olvido que intenta Teresa a través de su obstinación de felicidad.

Aquello que Eva sacrificará de forma cruel y hasta violenta cuando necesario, son los mecanismos que el duelo de Teresa erige y que acaban cubriendo y anulando las posibilidades transformativas del dolor. Para Eva, lo fundamental es salvaguardar, a

través del sacrificio del duelo, las potencialidades de un dolor capaz de revelar la naturaleza opresora del marido muerto.

En su plan sacrificial Eva empieza primero por eliminar y profanar los objetos de Juan: la ropa, las fotos, la comida, los libros, el peine. En un segundo momento, Eva sacrifica el espacio físico de la memoria con la desacralización de la casa: tira los muebles, pinta las paredes, cambia las fotografías y la decoración. Más tarde y no satisfecha con la actuación sobre los objetos, Eva empezará a sacrificar las relaciones de Teresa con las demás. A toda costa, Eva evitará que Teresa se presente ante otras mujeres como una víctima de Juan.

Eva irá aún más lejos cuando sacrificar a las relaciones de amistad de Teresa ya no sea suficiente para frenar la persecución de una felicidad que ella considera cegadora. Eva acaba por tirar a su particular pira sacrificial también al nuevo hombre de la vida amorosa de Teresa. Primero se apropia y lo convierte en su propio amante para después sacrificarlo. Un sacrificio que se trata quizás propiamente de un asesinato, quien sabe, y la ficción no es conclusiva, dejando a Eva en un limbo anterior a la culpa criminal.

Finalmente, ante el agotamiento de los elementos sacrificiales exteriores, Eva ejecuta el último de los sacrificios, su propio cuerpo. La última barrera, el don definitivo de la escena sacrificial de Eva, es el sacrificio de su propio cuerpo. La enfermedad y la debilidad es la última barrera y el último intento de Eva para salvar a una Teresa que sigue obstinadamente buscando la felicidad y la superación del dolor hacia la felicidad. Un camino que para Eva solo significa la instalación en la apatía y la alienación de la amiga.

Según esta particular lectura de la obra de Sanz, *Lenguas muertas* es una novela que se puede resumir en una idea fundamental y que se articula a partir de la relación entre sus dos personajes principales. La idea fundamental de la articulación de la novela consiste en una narración de amor. *Lenguas muertas* es aquí leída como en el relato de una mujer que, por amor a otra, impide que esta supere y blanquee, a través de la sacralización de la memoria, del sufrimiento y del dolor de la pérdida un hombre que fue y siguió siendo después de su muerte, una fuerza opresiva.

La novela empieza poco tiempo después de la muerte de Juan que es la figura que vincula en la narración a todas las mujeres que conforman la trama: a Teresa, la viuda; a Eva, amiga de Teresa y secreta amante de Juan; Mónica, exmujer de Juan y Elvira, hija de Juan y Mónica. En esta estructura, parecería que Juan es el nexo entre estas mujeres⁵⁶, sin embargo, lo que la trama va revelando es que lo une a estas figuras no es el hombre muerto sino la relación que ellas mantienen con el mundo –y con las palabras– que de él han heredado.

Este mundo y esta lengua heredada –muerta– es la que, anclada en la memoria y la experiencia, determina los usos de la felicidad presente de cada una de las mujeres. La novela da especial énfasis a la relación entre Teresa, la viuda y Eva, se amiga y antigua amante de Juan, mientras que las otras dos mujeres –Mónica, la exmujer y Elvira, la hija– ocupan un espacio menos destacado en la trama, sirviendo, mayoritariamente, para enriquecer la construcción de las dos protagonistas. De este modo, esta lectura se centrará, también ella, en la relación que establecen Eva y Teresa a través de las ideas de sacrificio, sacralización y memoria. Siguiendo la pauta que articula las lecturas de mujeres transgresoras de este capítulo, se propondrá una lectura del personaje de Eva como el personaje sacrificador. Eva es quien pone en escena –gestualiza y representa– los sacrificios que cree necesarios para salvar a Teresa de un duelo nutrido de la opresión y, por ello, potencialmente aniquilador.

La figura del sacrificio sirve aquí para representar una forma de transgresión salvífica. En otras palabras, a través del sacrificio de los mecanismos del duelo –especialmente los que intentan paliar el dolor y el sufrimiento de la pérdida– Eva intentará que Teresa supere una idea paralizante y opresora de felicidad para que, en la transgresión del dolor y del sufrimiento, sea capaz de inventar una nueva forma de sentir, más liberada de la memoria

⁵⁶ Esta sería, sin duda, una lectura posible, es la que hace, por ejemplo, el crítico David Becerra Mayor "*Lenguas muertas* es una novela que empieza con la muerte de Juan, el hombre que hacía de nexo entre las cuatro protagonistas de la segunda novela de Marta Sanz: Mónica, su primera mujer; su hija Elvira; Teresa, su último amor; y Eva, antigua amante de Juan y amiga íntima de Teresa. La muerte de Juan deja al descubierto la crisis de afectividad que atraviesan las cuatro protagonistas de *Lenguas muertas*" (2015: 112). Sin embargo, la presente lectura propondrá una inversión de la idea de que el nexo entre las mujeres de la obra surge de Juan para proponer que ese nexo surge de las mujeres, especialmente de Eva, en su intento de articular una sororidad capaz de desarticular la sujeción a la memoria y la huella del hombre. La inversión no es menor ya que propone que el nexo de la relación entre las mujeres se desvíe de Juan para centrarse en los intrincados relacionamientos que cada una de las mujeres protagonistas mantiene con las demás.

de un hombre que, de otra forma, seguirá, hasta en la ausencia de la muerte, modelando y constriñendo la experiencia de Teresa.

Para Eva, entonces, sacrificar el duelo de su amiga equivaldrá a sacrificar la impronta de Juan en la vida y el cuerpo de Teresa. Sobre todo, el sacrificio de la memoria del marido muerto significará salvar a Teresa de una idea constrictora y opresiva de la felicidad. Sacrificar el duelo es rebelarse contra la superación del dolor con vistas a una felicidad que no es más que una obsesiva recuperación de la vida reglada según las normas de la vida buena y normativa. Eva no quiere que Teresa recupere la vida reglamentada de la felicidad blanda de aquella que ha superado definitivamente la pérdida. Lo que pretende Eva es más bien instaurar en Teresa una forma de sentir inapropiada y desobediente que no olvide ni supere la pérdida, sino que se erija desviadamente, transgresoramente, sobre ella.

Eva es una figura obstinada, insistente y persistente hasta las últimas consecuencias –o casi, pues la muerte física de su propio cuerpo será el último y definitivo intento. Evocando a Sara Ahmed, quien teorizó ampliamente sobre los mecanismos constrictores que se esconden bajo la persecución del ideal de felicidad, recuperamos su noción de obstinación –*stubbornness*– como calidad necesaria ante la diseminación e insistencia de hacia la felicidad: "one might have to persist in one's unhappiness: there is such a compulsion to convert unhappiness to happiness (...) that we might have to hold on even harder, which might mean being as stubborn as we are perceived" (2010:268). Del mismo modo, la terquedad y la obstinación describen perfectamente la actitud de Eva a lo largo de la novela. Una obstinación que llevará hasta las últimas consecuencias a las dos mujeres: por un lado, a la propia Eva, que enferma gravemente y, por el otro, a Teresa, que intenta suicidarse tirándose por la ventana.

Los sacrificios de Eva a los procesos de duelo de Teresa forman parte de su proyecto de aprendizaje del desapego de la memoria: solo liberándose de la memoria preceptora de Juan es posible desarticular en Teresa una idea del duelo como transito hacia la felicidad y a la conciliación de la memoria de Juan con la vulnerabilidad de las mujeres con las que se relacionó en vida. Eva sacrifica el duelo de Teresa en nombre del empoderamiento a través del dolor y del desconsuelo. La propuesta de Eva consiste en un intento de inhabilitar a toda costa la entrada de Teresa en el reino de un tipo de felicidad que, lejos

de ser liberador, funciona como mecanismo de sujeción, de contención y normativización de la vida.

El sacrificio del ideal de felicidad que ejecuta Eva puede ser leído, en su reverso, como una forma de reivindicación de la infelicidad tal y como la teoriza Sara Ahmed en su *The promise of happiness* (2010b). Siguiendo de cerca la propuesta de Ahmed, se dirá que aquello que Eva pretende al sacrificar el duelo de Teresa es la reivindicación de una potencia revolucionaria. Una potencia que reside en la transgresión que supone el rechazo a integrar una idea normativa de felicidad como superación del duelo y pacificación de la memoria. Aquello que articula la relación entre Eva y Teresa, y que marca su insalvable distancia, reside en la posición que cada una ocupa hacia el ideal de felicidad. Eva no puede, de ninguna manera, abandonar la interrogación sobre aquello que se está verdaderamente pasando cuando se consiente y cede ante la idea de felicidad; mientras que, del otro lado, Teresa busca incesantemente un lugar en ese prometido ideal de felicidad.

En lugar de asumir pasivamente que la superación del sufrimiento del duelo hacia la felicidad es un movimiento natural para lograr aquello que se considera bueno y deseable (*ibid*:268) Eva supone que bajo esa intención de superación del dolor se esconde no un mecanismo liberación sino uno –y más insidioso– de sujeción. Por ello, ante los intentos de superación del dolor de Teresa, Eva insiste en la duda, en la sospecha y en la reivindicación de la exaltación de los mecanismos de dolor y sufrimiento de Teresa de forma a que la idea de felicidad revele su verdadero carácter regulador y opresor de la existencia.

Pero ¿qué se regula, cuando la vida se alinea con la idea de felicidad? Según Sara Ahmed, vivir deseando el ideal de felicidad es un mecanismo que disciplina, ante todo, el deseo: "A happy life, a good life, hence involves the regulation of desire" (2010b:36). Vivir deseando un ideal preestablecido y normativo –la felicidad– es ante todo una regulación de la forma en la que se desea. Desear la felicidad es, por un lado, querer aquello que se considera como bueno, y por otro, es mantener a todos los deseos categorizados como infelices a raya –o eliminados– una vez que no son buenos ni deseables. La distinción entre deseos buenos y malos resume la segunda grande regulación del ideal de felicidad: su carácter moralizante. Subyacente al deseo normativo de felicidad hay un juicio moral

que sostiene la reglamentación de la experiencia y las acciones de las que se rigen por él. A través de un razonamiento dicotómico se concluye que cuando un deseo apunta hacia el ideal de felicidad es porque es bueno, virtuoso y moralmente correcto y, por ello, aceptable, es decir, en conformidad con lo normativo.⁵⁷

Ante la presión hacia el cumplimiento de la felicidad habrá que cuestionarse qué pasa con los sujetos que, como el personaje de Eva, no viven bajo la pauta de la felicidad normativa y que no se suman a ese guion de la felicidad – los "happiness scripts" que menciona Ahmed (2010b:91)⁵⁸. El caso del personaje de Eva puede ser especialmente interesante ya que no solo actúa en contra del guion de felicidad, sino que, además, lo impone a través del sacrificio del deseo de otra mujer. La dinámica entre el sacrificio del ideal de felicidad a través del sabotaje del duelo y la resistencia de Teresa a los intentos de Eva resume la tensión y el *tour de force* que las dos mujeres protagonizan en la novela. Esta lucha que figuran los dos personajes se puede leer como la presentación de los intentos de disidencia y los mecanismos de resistencia del deseo en salir de su lugar encasillado y normativizado.

La verdad es que, según las normas de la felicidad normativa, quien no desea alinearse con las pautas de esa felicidad esperada es leído como infeliz. Esa infelicidad es considerada una desdicha especialmente a los ojos de quien toma como modelo los mandatos que determinan que la felicidad normativa es la única forma de experiencia válida. Es dentro de este esquema de felicidad impuesta y reglada como la idea de infelicidad se puede erigir, enmarcada en el esquema general de la felicidad imperante, como una posibilidad de disidencia de la normativización opresora de la existencia.

La infelicidad puede ser leída, así, no como una consecuencia –un castigo– para aquella que se desvía de la norma, sino como una opción activa y fundamentada en el deseo de

⁵⁷ "The literalism of affect slides into the literalism of the moral economy: we assume something feels good because it is good. We are good if it feels good. In other words, when we are affected in a good way by what is attributed as being good, we become the good ones, the virtuous and happy ones. Happiness allows us to line up with things in the right way. (Ahmed, 2010b: 37).

⁵⁸ Ahmed lee estos "happiness scripts" en tanto "gendered scripts", remarcando la relación fundamental entre la idea de felicidad y los mecanismos de imposición de la heterosexualidad normativa: "happiness scripts as gendered scripts and how following such scripts is what orients subjects toward heterosexuality (...). Happiness scripts could be thought of as straightening devices, ways of aligning the bodies" (2010b:91). La novela de Sanz juega en cierta medida con la posibilidad de futuro afectivo entre las dos mujeres imposibilitado y truncado siempre por la férrea memoria del hombre muerto: "Teresa, yo nunca he servido para suplantar imágenes huecas dentro de un reflejo" (Sanz, 1997: 207).

no actuar en connivencia. Es así como la infelicidad puede ser, entonces, un acto de resistencia. Esa es precisamente la reivindicación de Eva ante el sufrimiento de Teresa: "decidí que tenía una misión y un tributo de amistad (...). Puse los pies en el suelo y comencé a herir. Era imprescindible" (Sanz, 1997:192). Será pues a través del dolor, del sacrificio de la memoria y de la desarticulación del duelo, el procedimiento que elabora Eva para intentar crear un mecanismo de infelicidad capaz de evitar que su amiga Teresa se conforme y aborregue, encasillada en la felicidad reglamentada de la que tiene que superar el duelo sanando las heridas de un hombre opresor.

Sin embargo, antes de continuar habrá que preguntarse sobre la operatividad de una existencia como esta que propone Eva. Pues, ¿qué queda cuando alguien se resiste y se sacrifica la felicidad? ¿Qué ocurre con en la infelicidad? Para Ahmed, la resistencia a asumir las normas del ideal de felicidad equivale a resistir en comulgar con la experiencia normativa de coerción del deseo. Retirada de la experiencia de felicidad, la experiencia del mundo se convierte en una experiencia alienada de las prácticas de coerción, el sujeto infeliz es un sujeto marginal, un sujeto que experimenta el mundo como un *alien*⁵⁹. Al experimentar el mundo como una no correspondencia, al estar alienados de los mandatos generalizados de la experiencia y el deseo, los sujetos infelices tampoco son capaces de acatar y reproducir las reglas de un mundo que le es ajeno, constituyéndose, de este modo, como un obstáculo y una resistencia a ese mundo y a sus reglas, que no los definen.

Leída bajo esta lente, el personaje de Eva articula una lucha que es política a través del boicot a la búsqueda de la felicidad disciplinaria de su amiga Teresa. La resistencia de Eva es política porque exige que en la recuperación no se *recubra*⁶⁰ la verdad del sufrimiento. Eva figura la resistencia que trabaja para la remoción del velo que es la felicidad, o, ante la imposibilidad de remover ese velo que es constitutivo de la existencia hoy, de por lo menos iluminarlo y apuntalarlo. Al señalar el engaño de la felicidad, Eva puede intentar que el mandato reglamentario de esa felicidad –disfrazado, en el caso de Teresa, de proceso de superación del duelo– no esconda sus verdaderos motivos

⁵⁹ Sujetos infelices es la traducción literal del concepto de Ahmed de "unhappy subjects": "When the subjects are not 'in flow' they encounter the world as resistant, as blocking rather than enabling an action. Unhappy subjects hence feel alienated from the world as they experience the world as alien" (2010b: 11).

⁶⁰ Con el verbo *recubrir* se intenta retomar el juego semántico que hace Ahmed entre recuperación –*recover*– y encubrimiento –*re-cover*– y que es intraducible: "To recover can be to re-cover, to cover the causes of pain and suffering" (2010b: 216).

opresivos. No hay que olvidar que la memoria de Juan y que Teresa intenta blanquear en el duelo es, según Eva, un espejismo permitido solo por la ausencia y la muerte ya que en la vida su existencia no se rodeaba de dolor hacia Teresa. La memoria que Teresa intenta conservar es, para Eva, una creación permitida por la ausencia de la muerte, Juan no había sido un hombre loable sino más bien una fuente de engaño y dolor. Esa realidad es la verdad que se esconde detrás del duelo higienizado que quiere practicar Teresa:

yo quería que bajara a Juan del pedestal, que entendiera que era un mierda más, que no merecía la pena, que era un hombre destructivo, para el que no había nada fácil, para el que nadie estaba a su altura porque no estaba seguro de no poder hacer feliz a nadie, que nublabá, que no tenía vida, que era de alcanfor y debería estar metido en un armario entre los plásticos de un edredón que lo asfixiara de una vez, y así ya no pudiera tapar el sol con un único dedo.

Juan era la muerte y se fue a la muerte, porque siempre le andaba rumiando por dentro, porque no sabía reírse con la risa y llorar con la pena, porque creía que se puede no estar loco y decir dos veces lo mismo con distintas intenciones, porque había abonado los dolores arrinconados de Teresa, sus carencias, sus necesidades (...).

Y así hasta el infinito, una mirada que encierra sus propios dolores y los antiguos (...) como una grieta más grande que asume otra grieta, sin que los albañiles, los hospitales, tengan cemento o escayolas que clausuren esas degradaciones (...). Ahora no era posible que Teresa hubiera asumido tan pronto que quedaba un espacio para la felicidad.

(Sanz, 1997:170)

Este es el mundo que Eva no permitirá que se apague en la desmemoria del duelo y de los rituales de conquista de la felicidad. Ante el intento de Teresa de asumir la felicidad como la llegada lógica del proceso de duelo, Eva no solo se sorprende –"no era posible que Teresa hubiera asumido (...) que quedaba un espacio para la felicidad" (*ibid*)– sino que luchará activamente contra esa idea de felicidad de su amiga. La felicidad que busca Teresa parte de un mecanismo cegador, porque es un olvido del sufrimiento que Juan le causó. Ese olvido, que es una abnegación y una forma de pacificar la memoria de un hombre culpable, es contra político, anti revolucionario y paralizante y Eva no está dispuesta a aceptarlo.

Contra la paralización de la experiencia bajo las entretelas del falso deseo de felicidad de Teresa, Eva se obstinará en luchar a través de los sacrificios ritualizados de la memoria de Juan. La obstinación destructora de Eva –que lleva, recordemos, hasta las últimas consecuencias físicas, la debilitación casi letal de su cuerpo y del de Teresa– es una de las características determinantes en la construcción del personaje y puede ser leída a través de otro concepto también de Sara Ahmed el de *willfulness*. *Willfulness* es, según Ahmed, uno de los principios que caracterizan las figuras de la transgresión (2017b:313). Las figuras que tercamente rechazan cumplir los mandatos de felicidad, que rehúsan seguir la pauta del comportamiento validado moralmente son vistas y catalogadas no como revolucionarias sino, a menudo, como obstinadas, empecinadas en inútil terquedad.

Ahora bien, si el juicio de la obstinación podría servir como mecanismo de desactivación de las intenciones transgresoras –es decir, ella diside porque es terca, por su carácter obstinado o hasta quisquilloso, no porque contenga una potencia disidente– ya Ahmed empodera este comportamiento. Según Ahmed, la lucha política del feminismo se crea y necesita la obstinación de las que, pese a ser leídas como tercas, testarudas, problemáticas, generan con la presencia de sus cuerpos y su actuación la incomodidad necesaria para perturbar el orden y mostrarlo como lo que es, un conjunto de mandatos. Estas figuras son, según la terminología de Ahmed, las *troublemakers* (Ahmed, 2010b: 40).

Ahmed lista tres de esas figuras *troublemakers* y las analiza en su potencial transgresor: *uhappy queer*, *melancholic migrant* y las *femenists killjoys* (Ahmed, 2010a; 2010b), entre ellas forman una comunidad de cuerpos disidentes capaces de poner en jaque la experiencia normativizante de la felicidad. Cada una, a su manera, desde su cuerpo y, desde su lucha, antagonizan con los mandatos de heteronormatividad de la experiencia. Para la lectura de Eva, es especialmente interesante la figura *troublemaker* de la *feminist killjoy* que puede servir aquí como herramienta de análisis de las acciones que el personaje figura en la novela.

Siguiendo a Ahmed, *feminist killjoy* es aquella figura que, porque rechaza pactar con los comportamientos y el ideal de felicidad es leída –y en una traducción literal– como una *asesina de la alegría*, es decir, es la aguafiestas, la que estropea la felicidad alienada de los demás a través de su rechazo en participar de la opresión a la que asiste. Su sola

presencia encarna la contrariedad: "[t]o refuse to go along with it, to refuse the place in which you are placed, is to be seen as trouble, as causing discomfort to others" (Ahmed, 2010b: 69).

Sin embargo, resalta Ahmed, en la creación del malestar a través de su resistencia a comulgar con la pauta de los buenos sentimientos, reside la fuerza política de esta figura: "There is a political struggle about how we attribute good and bad feelings" (*ibid.*). Lo que destaca Ahmed al insistir en la importancia de estas figuras del malestar es que la consciencia de la politización de afectos como el de la felicidad o la infelicidad –y su calificación en buenos o malos– es una forma de control de las emociones.

Es por ello por lo que la transgresión en la ocupación del espacio compartido, así como el rechazo a comulgar con los mandatos de la *buena vida* o la *vida correcta*, como es el ejemplo del duelo que se narra en *Lenguas muertas*, se puede articular como una forma de resistencia transgresora. Cuando Eva decide llevar prácticamente hasta las últimas consecuencias la trasgresión del duelo de su amiga, está practicando la obstinación –*willfull*– en el sufrimiento como una forma de resistencia a la felicidad como un bien cegador socialmente validado. Así, en esta línea, la obstinación de Eva en el dolor de Teresa es ya una acción política de trasgresión. Es en esa obstinación en no dejar que Teresa siga los mandatos de felicidad que se esconden detrás de su duelo que Eva explicita y visibiliza el carácter transgresor –político– de su desacuerdo con el ideal de felicidad. Como afirma Ahmed "the willfull subject is the one who makes explicit her disagreement" (2010b: 245n.15). Específicamente, forma en la Eva visibiliza y manifiesta su desacuerdo –*disagreement*– en la novela es a través de un plan que articula una serie de ritos sacrificiales del duelo.

El primero de esos sacrificios se da en los primeros momentos de la trama, después de entrar en casa de Teresa por primera vez el día del funeral de Juan. Determinada a salvar a Teresa, Eva se muda a casa de su amiga para garantizar la eficacia de sus rituales de sufrimiento. Sin perder tiempo, en la primera tarde en que se queda sola en casa de Teresa, Eva da inicio al proceso de sacrificio de la memoria:

No me gustó entrar al dormitorio, mientras Teresa no estaba, y comprobar que las fotos de matrimonio y también las de Juan seguían dentro de los marcos, los libros

de Juan permanecían en la mesilla y la ropa de Juan estaba limpia y arrugada dentro de un cesto, como si Teresa fuera a plancharla mañana y a colocarla entre aroma de membrillos y manzanas frescas, muy ordenada, detrás de la luna del armario (...). Cuando Teresa giró la llave (...) pudo ver (...) que, encima de la mesa, había una enorme bolsa lila de basura.

(Sanz, 1997: 19, 20)

La bolsa lila de basura que prepara Eva contiene los despojos de los objetos sacrificados de Juan: la ropa rasgada y cortada, los envoltorios de los dulces comidos, los cristales rotos de los marcos, el material de trabajo –Juan era arquitecto–, los libros, las fotos quemadas... todos los objetos están cortados, rasgados, comidos, rotos o quemados por Eva⁶¹. Hay un afán de eliminación, aniquilación progresiva hacia el olvido que imposibilite cualquier sacralización de Juan. Eva busca guiada por "esa voz de la rabia interior que nunca se equivoca" (*ibid*: 20) la transformación de la memoria de Teresa, la ruptura y la desarticulación de la sacralización de Juan. Eva es una iconoclasta, por amor a su amiga: "Cualquiera hubiera hecho lo mismo por su mejor amiga (...) Pegajosa, pero cada vez más inconsistente, la memoria se fragmenta, deja de ser compacta y articulada y se transforma en vapor y un día estalla y llueve y solo queda una limpieza absoluta o un charco pequeño" (*ibid.*).

Lo que quiere Eva es salvar a Teresa del auto sabotaje que se esconde detrás del duelo. Teresa vive agarrada a la memoria y a la huella del hombre muerto y así es incapaz de hacer espacio para que la furia se haga potencia y se *agarre*⁶², para que, finalmente,

⁶¹ "Cogí las tijeras para rasgar los chalecos, los jerséis de cuello vuelto, las chaquetas inglesas, los pantalones de pana negra y las inconfesables corbatas para las grandes ocasiones. Con mi uña del índice de la mano derecha (...) rasgué la seda de los pijamas y el algodón de la ropa interior, las hombreras de las camisetas y las plantillas para los zapatos, martillé una tabaquera (...), me comí los dulces de la nevera, quebré los cristales de sus grabados (...), torcí la aguja del primer compás (...), aplasté con un mortero los pasteles y las tizas, arrugué el papel de cebolla de los rollos de planos y tiré al suelo el cenicero en el que solía apagar sus colillas. Hasta rompí, una por una, las páginas de los libros y quemé, con el mechero, sus ojos en las fotos" (Sanz, 1997:20).

⁶² La idea de las emociones que se agarran, que se pegan, es una traducción libre de la idea de Sara Ahmed de *stick*, que sería una forma de caracterizar las emociones que cargan los objetos y que pueden ser más o menos permanentes. Emociones que se pegan –*stick*– serían aquellas que no pueden ser desarticuladas ni superadas fácilmente: "Objects become sticky, saturated with affects as sites of personal and social tension" (2008:5). Por otro lado, las emociones circulares, o que pasan, son las que se transmiten en circuito entre los cuerpos: "After all, the word 'passing' can mean not only 'to send over' or 'to transmit', but also to transform objects by 'a sleight of hand' (...) what passes between proximate bodies, might be affective precisely because it deviates and even perverts what was 'sent out'. What interests me is how affects involve perversion; or what we could describe as conversion points" (*ibid.*). La circularidad o la pegajosidad de las

Teresa actúe desde esa "rabia interior que nunca se equivoca" (Sanz, 1997:20). De este modo, la actuación cargada de rabia es una de las formas de disidencia que propone Eva para que Teresa –paralizada, dominada y sujeta por la memoria– se pueda en fin liberar de la huella constrictora de Juan quien, aún después de muerto filtra y domina la experiencia de Teresa. Por ello, Eva insiste:

yo solo he venido para ayudarte, para estar contigo y si te sientes mejor insultándome, insulta que yo mañana volveré a hacer lo mismo y volveré a romper ropa y agendas y cartas o diarios y ceniceros y chalinas de Juan siempre que vea que te están haciendo daño, que te ponen una venda para que no veas la vida, que te vas a ser la intérprete amarrada

(*ibid.*:23).

A partir de este primer gesto de destrucción, los sacrificios de Eva toman la forma de ritual y la función de un verdadero mecanismo de salvación. Eva reinventa el sacrificio y lo ritualiza a través de la repetición. Después del primer sacrificio de los objetos, Eva seguirá la destrucción sacrificial del duelo de su amiga Teresa a través de otros ámbitos igualmente afectados por la memoria. La actuación de Eva tiene siempre una intención muy clara: aniquilar y destruir sistemáticamente una memoria de Juan capaz de coincidir con el plan de felicidad de Teresa. Sus acciones están siempre sujetas y determinadas por el propósito sagrado de liberar a Teresa –y a ella propia– de la influencia tóxica de Juan.

A través de la *repetición*⁶³ ritualizada de los sacrificios de la memoria, Eva intentará crear un mecanismo de sacrificio de la memoria capaz de ser igualmente una vía de escape de la sujeción al ideal de felicidad que intenta mantener la viuda. Meticulosamente, Eva desmantela las bases y la estructura en las que el duelo de Teresa debería construir la vía de superación de la infelicidad para enfatizar la importancia en no olvidar el lugar del dolor. Por ello, Eva observa y rastrea cada intento de Teresa hacia la felicidad, para, rápidamente, prepararse para la ejecución de su sacrificio:

emociones en los cuerpos pueden constituir diferentes posibilidades "conversion points" (*ibid.*), es decir, puntos que posibilitan el cambio.

⁶³ Una repetición que recuerda el carácter ritualístico de la repetición de sacrificial en las sociedades arcaicas que analiza por René Girard. Para el filósofo, esos rituales anclados a la repetición constituyen el fundamento de la creación de las modernas instituciones políticas: "El sacrificio (...) desencadena un proceso de repeticiones que engendra, progresivamente sin duda, todo lo que llamamos nuestras instituciones sociales y políticas" (Girard, 2012: 44).

Algunos días Teresa (...) hacia intentos para rehabilitarse y caía en una especie de frenesí (...) que solo era una demostración hacia mi de que todavía le quedaba una burbuja en su bombona de oxígeno (...) como si no tuviera claro que Teresa era un conejo a punto de ser desnucado sobre la mesa blanca de la cocina. [Teresa] seguía con una de esas cegueras que, para otra persona un poco menos tenaz que yo, imponen una manera de no ver el mundo a los demás (...) dándoles siempre un significado erróneo (...). Teresa no podía engañarme.

(*ibid.*:34)

Frente a la "bombona de oxígeno" (*ibid.*) que Teresa cree tener y el aire oxigenado que piensa respirar, Eva se "ponía a fumar y contaminaba su aire inmaculado" (*ibid.*:35). Este es el esquema litúrgico que el personaje de Eva seguirá en la novela: ante la inflamación de la felicidad, Eva introduce, a veces homeopáticamente, a veces letalmente, el antídoto de la infelicidad. La propuesta de salvación de Eva consiste, entonces, en una exigencia implacable y sin concesiones de la infelicidad.

Ahora bien, junto a esta reivindicación de la infelicidad como salvación de la sujeción y la opresión, no deja de ser necesario el cuestionamiento sobre los límites de la infelicidad como mecanismo para la emancipación. Ello es especialmente relevante en una situación como la que se presenta en *Lenguas muertas* –la pérdida y la muerte– en la que el dolor y el sufrimiento del duelo suelen ser el lugar del cual se quiere huir y no la base de una refundación de la experiencia subjetiva. La respuesta a esta cuestión es posible encontrarla nuevamente en Sara Ahmed, para quien la infelicidad, o la actuación hacia la infelicidad es, ante todo, una forma de elaborar un cuestionamiento crítico, ético y político sobre la felicidad.

Mirar hacia la infelicidad en lugar de edulcorarse ciegamente en la felicidad obliga a cuestionar el lugar de esta última como mecanismo de sujeción, sus usos y las consecuencias opresoras de su persecución. Entonces, la reivindicación de la infelicidad no es tanto un ideal que la determina como único afecto válido –en contraposición a una siempre tóxica felicidad– sino una herramienta crítica capaz de cuestionar la idea de la noción de felicidad como único camino válido de la experiencia. Es precisamente esta misma pauta la que se puede aplicar a los sacrificios del duelo ejecutados por Eva: no

tanto como una reivindicación de la necesidad de la infelicidad de Teresa, sino como el cuestionamiento de lo que subyace al duelo como mecanismo de felicidad.

En las conclusiones de su *The promise of happiness* Ahmed (2010: 199-ss) cuestiona si la infelicidad es, realmente, imprescindible o, poniendo la cuestión de forma inversa, si la felicidad debe ser evitada. La respuesta, según Ahmed, consiste en la fórmula de una dependencia. Depende si la felicidad –el ideal de felicidad, ya que la felicidad a la que se refiere Ahmed es siempre algo a lo que se apunta y para lo que se trabaja, más que un estado acabado– es bueno o no para una determinada persona, en un determinado momento. Esta dependencia –esta observancia– constituye la regulación de los usos de la felicidad y la infelicidad.⁶⁴

Un pensamiento de este tipo, que posiciona en el lugar de la precariedad la idea de la necesidad de la felicidad (porque depende de) fuerza la cuestión sobre la aparente universalidad de la felicidad como única finalidad deseable. Además, cuestionar la idea de la universalidad del ideal de felicidad es también cuestionarse sobre los motivos que subyacen a esa necesidad: "[i]f we do not assume that happiness is what we must defend, if we start questioning the happiness we are defending then we can ask other questions" (Ahmed, 2010: 218). Es a partir de la convicción absoluta de que la felicidad de Teresa tiene de ser cuestionada, ya que debajo de su cuestionamiento advienen otras cuestiones fundamentales de su existencia, el motivo por el que Eva no parece frenar ante nada –ni ante el fallo de su propio cuerpo– su misión y su programa sacrificial.

Después de mudarse a casa de Teresa, de sacrificar de los objetos de Juan y de contaminar el aire de la casa de Teresa con el humo del tabaco, Eva sigue buscando en la vida de su amiga los soportes de la memoria de Juan a los que la felicidad se agarra –*stick*⁶⁵– Porque no solo a los objetos se les pega la tensión de la superación del duelo hacia la felicidad, la huella de Juan traspasa también el lenguaje y el pensamiento de Teresa. Así, el siguiente sacrificio consiste en la destrucción de la producción intelectual de Teresa heredada del pensamiento de Juan. Es un intento de descolonización del pensamiento, un

⁶⁴ "This is not to say that causing unhappiness should become an ethical right or a necessary good. It can be right or wrong for this person or that –depending. Dependence involves the necessary task of asking what we should do, without turning to happiness as if it provides the answer to the question" (Ahmed, 2010:218).

⁶⁵ *Vid.* nota 7 de la presente.

gesto que es bien conocido por los estudios de género: la necesidad de desmasculinizar el linaje intelectual tutelado (Collin, 2006).

Teresa, en sus intentos de superar la infelicidad del duelo en su construcción hacia la felicidad, escribe un ensayo y se lo da a leer a Eva. Pero para Eva, el ensayo que escribe la amiga es otra forma en la que se demuestra la sujeción de Teresa a Juan, otra forma de ceguera y de inmovilización, pero ahora visible en sus palabras y en la creación:

Sobre el último ensayo de W.B. era la frase subrayada que daba título a la hoja. Teresa siempre desperdigándose en lo ajeno, Teresa buceando en un pensamiento que no era el suyo, para esconderse de sus propias entretelas, para que sus muertos y su pasado sumergido no le obligasen a emprender la huida y la primera escaramuza de una guerra interior. Y a mí que me importan W.B. y sus ensayos, cuando tengo la casa llena de mujeres que son cuevas en invierno y de voces que mueven las cortinas y de ráfagas de viento que llegan de más allá de la memoria.

(Sanz, 1997: 36)

Eva desprecia el ensayo de su amiga porque no le gusta la voz de Juan que sus palabras contienen, ni la ceguera que una escritura, porque no es suya y está tutelada por la influencia de Juan, no permite manifestar las voces de mujeres "que mueven las cortinas (...) más allá de la memoria" (*ibid.*). Eva se contiene –"luego dirán que fui mala, sin valorar esa medida, esas ganas de no hacer daño" (*ibid.*: 38)– pero desearía gritarle a su amiga que sabe que su escritura esconde "a Juan en esa inquietud impostada" (*ibid.*). Una escritura a la que se debería preguntar implacablemente "dónde escondía (...) a su marido, a qué jugaba, por qué jugaba, por qué se estaba preocupando una serie intelectual de perfectos y abstrusos desconocidos" (*ibid.*).

Sin embargo, Eva contiene "esa cuerda vocal que no le dijo que lo peor de todo eran sus búsquedas desnortadas (...) esas búsquedas de Teresa, esa inseguridad, esa dependencia" (*ibid.*: 39). El sacrificio de Eva no se hace en la acción material, no destruye el ensayo, no rasga el papel ni quema la hoja, su sacrificio se hace en el rechazo a la connivencia con el plan de Teresa. Eva no lee el ensayo –"ni siquiera leí un papel que para mí estaba mojado de antemano" (*ibid.*:37)–; ni respalda las intenciones de la amiga –"yo permanecía callada, indiferente, está bien, Teresa, está bien, mientras hojeo una revista

de decoración" (*ibid.*:38). Finalmente, Teresa recoge su folio, lo guarda y no vuelve a escribir la réplica de las palabras de ese otro opresivo y dominante del discurso.

El sacrificio de los objetos, del espacio de la casa y de la escritura no es suficiente para frenar a Teresa, que sigue con su propósito de felicidad. Encerrada en la misma casa y arrinconada por todas las acciones sacrificiales que ejecuta Eva, Teresa acaba mudándose. Teresa se va a vivir sola y deja a Eva en su casa, hará lo necesario para seguir con su búsqueda de felicidad. Fuera de casa y siguiendo con búsqueda de felicidad en el pequeño espacio que la actuación de Eva no domina, Teresa reencuentra a un hombre de su pasado. Andrés, un amigo de infancia que ambas despreciaban de niñas y que se ha convertido en un policía violento y agresor. Andrés se convertirá en la nueva palanca para la retoma de la felicidad de Teresa. Andrés consiste así en el siguiente mecanismo de felicidad que encuentra Teresa y que Eva, como no podría dejar de ser, no tardará en aniquilar.

Al poco tiempo del reencuentro, Andrés se va a vivir con Teresa, pero lo que ninguno de los dos tendrá en cuenta es que Eva es inflexible e inamovible ante sus intenciones sacrificiales. Su misión no será frenada por un hombre y menos uno que usa su cuerpo como materia de la violencia –la "presencia agresiva de Andrés" (Sanz, 1997:74). El cuerpo de Andrés es, como antes había sido la escrita del ensayo que intentó Teresa, una forma de ocupar el espacio de su existencia con el cuerpo y la presencia de un sujeto de la dominación. Para Eva, tal como el lenguaje de Juan lo era para la escritura, el cuerpo de Andrés funciona como un contenedor de la existencia de Teresa. Sin embargo, Eva no teme ni desiste, es incorruptible ante su mandato liberador: "Absolutamente nadie podía echarme de su vida" (*ibid.*:74) y su fuerza transgresora puede más que la voluntad de contención de Teresa. Así, también Andrés, como los objetos, las relaciones y la escritura, será aniquilado.

Las etapas dedicadas al sacrificio de Andrés se extienden y avanzan a lo largo de la novela y ocupan más espacio narrativo que los anteriores sacrificios descritos que se ocupaban con su narración pocas páginas. Andrés es un sacrificio humano, ha no estamos en el reino de los objetos y los recuerdos, Andrés está vivo y tiene que morir y ello corresponderá a otras necesidades de parte de la sacrificadora Eva. Así, en la primera parte del sacrificio de Andrés, Eva empieza por ocupar su cuerpo, el cuerpo del hombre que debería ser de su amiga: "entonces entré en la cama de Andrés. Justo lo que Teresa

no quería que hiciese de ningún modo (...). Amarse, tocarse, besar, chupar, succionar y herirse en la cama mueble, tráfugas que, por la noche, han cambiado de morada" (*ibid.*:87). Eva ocupa la cama y el cuerpo de Andrés y lo hace sin secreto, no es una traición que ha de ser consumada en la clandestinidad sino un sacrificio que, para que surta su efecto, ha de estar expuesto y visible "grité más de lo necesario para que me oyera, para que sudara, para que retorciera un poco más sus ficciones dolosas, para que se diera cuenta de que otra vez lo hacia por ella, para que saliera de los pestillos, para que chillara" (*ibid.*:88).

Eva ocupa el cuerpo de Andrés como sacrificio necesario para la liberación de Teresa. Practica la afectación del cuerpo como intensidad, ocupación extrema de sí misma y del otro como revolución. El cuerpo del afecto como formula de la esperanza, como dice Brian Massumi, para quien el afecto es un vehículo de la acción y un sinónimo de esperanza⁶⁶. Así entendido, el cuerpo se erige como como un mecanismo de liberación pragmático: "[s]e trata de una definición absolutamente pragmática. Un cuerpo se define por las capacidades que porta consigo (...). La capacidad de un cuerpo de afectar y ser afectado" (Massumi, 2015: 23). Es en el movimiento del cuerpo que el afecto traspasa el umbral de la materia—"puesto que todo esto está vinculado a los movimientos del cuerpo" (*ibid.*) – y redobra las potencialidades de transformación y de rebelión de la existencia.

Así siendo, la carga afectiva es, siguiendo aún a Massumi: "un acto ético, ya que repercute en lo que la gente podría hacer o adónde podría ir a resultados de ello. Tiene consecuencias" (2015:28). Estas son las consecuencias que Eva intenta aflorar, a fuerza, en Teresa a través de la violencia de sus sacrificios. Lo que afirma Massumi, y que ayuda aquí a leer las acciones sacrificiales de Eva, es que la carga afectiva, al repercutir en los cuerpos, es ya, en si misma, una forma de acción. El afecto de los cuerpos, al instalarse en los cuerpos y en las relaciones es ya un agenciamiento del potencial transformador, por ello hay que ser extremadamente cuidadosa con la formación y mantenimiento de esos afectos. Esta carga afectiva de la que habla Massumi y que esta lectura detecta en el sacrificio de Eva es potencialmente revolucionaria porque ejerce su presión directamente sobre la realidad de los cuerpos y no en una abstracción.

⁶⁶ "En mi propio trabajo uso el concepto de 'afecto' como una manera de referirme a ese margen de maniobrabilidad, a ese 'hacia donde podemos tal vez ir y lo que tal vez podamos hacer en cada situación presente. Supongo que 'afecto' es la palabra que uso para 'esperanza'" (Massumi, 2015: 23).

Esta es la consecuencia que busca Eva con sus sacrificios: el despertar de una reacción en Teresa capaz de precipitar la acción. Por ello, Eva afirma que, al acostarse con Andrés y gritar más de lo necesario para que Teresa los escuche, lo que buscaba era que Teresa actuase, "que cogiese la pistola y disparase a la cabeza de Andrés [en] la culminación de una ráfaga de ira" (*ibid.*:88). Lo que le gustaría a Eva, y a lo que aspiran cada uno de sus sacrificios, es al despertar de la violencia de las emociones de Teresa. Unas emociones que, al fin desatadas, arrastrarían consigo al cuerpo a una existencia lejos de la dominación bajo la que sigue viviendo con la memoria de Juan.

Sin embargo, y como los anteriores, este sacrificio de Eva es en balde y el cuerpo de Teresa no reacciona. Teresa no coge la pistola ni grita, sino que "se quedó prieta, arriba y atada" (*ibid.*). No satisfecha, obstinada en sacar a la amiga de sus ataduras, Eva insiste. Ante la ausencia de reacción en Teresa cuando ella ocupa el cuerpo de su nuevo amante, Eva pasa a ocupar y destruir la casa que fuera de Teresa y Juan. En primer lugar, y con Andrés como aliado a su mando, cambia y destruye las memorias de la vida de Teresa con Juan que aún permanecían entre las paredes del piso. Eva lija, pule, elimina y destruye el espacio de la memoria de Teresa:

[Andrés] llegó con botes de pintura de colores pastel y frascos de amoníaco y jabones, lijas, espumas desinfectantes y estropajos de aluminio. Y fue descarrillando la pintura de las puertas una a una y se metió en la cocina y pulió los azulejos (...). Noté como cerraba los muebles de la cama con una mueca violenta (...). Vi como abría los cajones de Teresa y metía dentro de una bolsa de plástico los objetos personales que se habían quedado olvidados (...). Las moquetas fueron cubiertas de espuma blanca que en seguida se puso rosácea y gris y desaparecieron las antiguas pisadas (...) Entré en los cuartos y en las paredes había colgados nuevos signos (...) era un aroma de ventanas abiertas en un país extranjero y la pátina del recuerdo había desaparecido del polvo de los libros (...). Vi como la agenda de teléfonos de Teresa era reemplazada (...) y me quedé de brazos cruzados esperando.

(Sanz, 1997: 100)

Eva cambia totalmente el interior de la casa para despertar una reacción en Teresa. Sin embargo, ello es, nuevamente, en balde. Teresa no se queda para asistir y sufrir el plan de Eva de transformar el espacio otrora de su vida con Juan en un lugar del desarraigo. En vez de quedarse para el sacrificio que Eva le había preparado, Teresa se marcha de casa antes que las reformas terminen. Pero entonces, sucede un giro en la vida de Eva. Sola con Andrés en la casa que fuera de Teresa y Juan, Eva se convierte en rehén de un hombre brutal, un policía violento y un cuerpo que no significa más que el vehículo de un intento fallido de sacrificio. La casa, el hombre y la ausencia de Teresa empiezan a tomar la forma de una prisión. Sin Teresa, el cuerpo y la casa sacrificados no tienen sentido, Andrés no tiene sentido, habrá que eliminarlo.⁶⁷

Es entonces, cuando Eva decide volver a actuar –"Lo voy a hacer" (*ibid.*:105)– no hay otra opción: Andrés habrá que ser sacrificado. Eva empieza a maquinarse la forma de eliminar el hombre que, sin Teresa a su lado para que le de sentido, ahora sobra. Finalmente, sin que la narrativa elabore demasiadas explicaciones, Andrés se cae, efectivamente, por unas escaleras mecánicas en el metro y acaba por morir. Andrés se cae quizás –o probablemente– empujado por Eva, pero cuanto a esto la narración no es rotunda ni da una respuesta definitiva. Al mantener la focalización narrativa en Eva que duda y cuestiona su propia culpabilidad, no es posible, desde la lectura, saber con certeza si Eva asesina o no a Andrés empujándolo de las escaleras o si todo fue, al final, un accidente. Un accidente que, al estar narrado en primera persona por Eva, dificulta el acceso a una supuesta verdad aséptica y objetiva del incidente. Como la escena es narrada retrospectivamente desde la focalización de Eva que recuerda y relata el episodio, no hay como verificar la veracidad de sus palabras:

Como diría Teresa, el demonio siempre prepara una muerte accidental (...) alguien que, con unos zapatos de suela resbaladiza pierde el pie en el metal estriado de las escaleras mecánicas y ni siquiera necesita una mano en la espalda que le dé el empujón definitivo. Y mi mano se iba escapando sola, sin pensar, entre mi escalón superior y el equilibrio inestable de Andrés,

⁶⁷ "por qué he llegado hasta el fondo de esta colcha de ganchillo, de esta sortija de aguas-marinas y rosas de Francia, cortándome la circulación del anular, por qué llegué a olvidar a Teresa si es que la olvidé y ahora se me echa encima, por qué mi sudor huele de otra manera y estoy esperando algo imprevisible que me saque de esta casa de la que, antes, no quería despegarme ni con agua hirviendo. (Sanz, 1997: 194, 105).

realmente, suspendido en el vacío, a un solo paso de salirse de los rodamientos y estructuras metálicas que estaban suspendiéndole encima del aire. Al día siguiente ya me había convencido de que no fue yo. De que sólo fue mi deseo cruzándose con el destino de Andrés, mi deseo convertido en una fuerza implacable, en un brazo mecánico que saliera de mi voluntad, de la energía de mi cabeza hacia los hombros de un Andrés que, tal vez, aquella noche, había bebido demasiado champán.

(Sanz, 1997:108,109)

Lo que el fragmento describe es la forma en la que el cuerpo se funde con el deseo. Lo que parece describir Eva es la forma en la que su mano actúa empujada por el afecto. Si Eva es la mano asesina, o la insolidaria que deja que se muera Andrés en desequilibrio, no se sabrá ni es importante para lo que a la trama refiere. La muerte de Andrés no ocupa más de un párrafo y la culpa de Eva ni siquiera es planteada. Eva solo actuó, como ella misma quiso que actuara Teresa al principio de la novela como "la culminación de una ráfaga de ira (...) solo mover el brazo sin preguntarle a la rabia qué va a pasar después" (*ibid.*:88). Eva hace de su cuerpo una interferencia y una resistencia, letal en este caso. Andrés está muerto, el cuerpo del hombre ya no puede volver a alterar la gravitación de las dos mujeres que se vuelven a relacionar como cuerpos afectados, cuerpos de la interferencia, la atracción, la colisión o la destrucción.⁶⁸

El cuerpo de Andrés era un obstáculo a la comunicación de las dos mujeres y Eva no podía permitir que Teresa, nuevamente, se fugase de un relato de la identidad que debería estar liberado discursivamente de toda tutela. Eva quiere que Teresa escenifique la reconstrucción de la identidad como remisión una unicidad siempre perdida, sin identidades fijadas ni opresoras. En palabras de Begonya Saez Tajafuerce una constitución del cuerpo "en tanto que remisión [que] es la identidad solo en tanto que imposibilidad de ser restituida, en tanto pérdida, en tanto que dolor, en tanto que peso, en tanto que gravedad, en tanto que límite en tanto que violencia" (2014: 94, 95). La

⁶⁸ Brian Massumi utiliza la metáfora de los cuerpos como campos gravitacionales para elaborar su tesis sobre las posibilidades desde las restricciones de la libertad actuación de los cuerpos a través de las posibilidades de las relaciones afectivas: "En realidad no son cuerpos y recorridos separados que interactúan, son *campos*. La gravedad es un campo (un campo potencial de atracción, colisión u órbita) de los movimientos potenciales (...). El afecto es algo así como nuestro campo gravitacional humano, y lo que denominamos nuestra libertad son sus giros relacionales. La libertad no consiste en romper o escapar a las limitaciones, sino en darles la vuelta y transformarlas en grados de libertad" (Massumi, 2015:33).

identidad nace de la violencia del límite, nace de un dolor y de la consciencia de la vulnerabilidad. Esa fragilidad es el origen de su identidad.

En ese proceso de constitución identitaria en el dolor de la pérdida del otro, el cuerpo no escapa del proceso de significación lingüística, en la misma noción de pérdida del otro reside el núcleo su constitución inevitablemente lingüística. Como avisó Judith Butler en su *Cuerpos que importan* (2002), el cuerpo está constituido lingüísticamente.⁶⁹ El cuerpo es, entonces, el resultado de un proceso discursivo y ese será, precisamente, el último sacrificio de Eva: el sacrificio de la memoria como construcción lingüística de la impronta de Juan en Teresa. Será, pues, a través de la materialidad lingüística del cuerpo, y porque se formó tutelada bajo su dominio, el lugar desde el que Eva intentará rehacer, en su intento definitivo, el cuerpo de Teresa como remisión a un lenguaje y a un cuerpo liberado.⁷⁰

El relato de la memoria de Juan será, en esta línea, el último de los sacrificios de Eva. Último intento de salvar a Teresa quien, por otra parte, sigue buscando relatos contados por otras, sigue constituyendo su propio cuerpo y su existencia a través de otras lenguas muertas. Consiguiendo con ello nada más que la creación de un cuerpo inerte y una subjetividad tan muerta como las palabras que la constituyen: "Teresa se dio cuenta que las palabras sin destinatario no existen (...). Le daría mi versión de los hechos. Le daría la realidad. Le daría el pasado sin enmiendas ni perspectivas. Empecé a hablar y, por una vez, ella no tuvo miedo de que le arrancase de cuajo el corazón" (Sanz, 1997: 116).

El último relato de Eva tiene a Teresa como oyente. Eva narra para Teresa aquel que debería ser el golpe final y el sacrificio definitivo capaz de transformar el duelo de Teresa en la experiencia liberadora del dolor. En su relato, Eva cuenta como ella misma había ocupado también el cuerpo de Juan, como los dos habían sido amantes mientras él estaba casado con Teresa: "hablar del vientre de Juan, de los jadeos de Juan de la nuca de Juan

⁶⁹ "En este sentido, pues, el lenguaje y la materialidad no se oponen, porque el lenguaje es y se refiere a aquello que es material, y lo que es material nunca escapa del todo al proceso por el cual se le confiere significación (...). La materialidad del cuerpo no debe darse por descontada porque en cierto sentido se la adquiere, se la constituye, mediante el desarrollo de la morfología. (Butler, 2002: 110, 111).

⁷⁰ Servirían aquí las palabras con las que Begonya Saez Tajafuerce describe la obra performativa de Alejandra Mizrahi y Pilar Talavera: "Sus cuerpos son remisión porque, ostensiblemente no siendo ni anteriores ni exteriores al lenguaje, sino huellas del mismo, son sujetos del/al deseo –es decir, a la vez sujeto y objeto del deseo– de representación" (Saez Tajafuerce, 2014:97)

(...) transparentando el contraste violento, la metamorfosis del gusano de seda, que se me viera la sonrisa sin reírme (...) el poder por debajo de las palabras que yo iba pronunciando" (*ibid.*:168). Pero Teresa no se dejará salvar por Eva, ni en su último sacrificio: "Yo quería que bajase a Juan del pedestal, que entendiera que era un mierda más, que no merecía la pena, que era un hombre destructivo" (*ibid.*:170). Pero Teresa escucha el relato y no se deja herir ni penetrar. Sin permitir el sacrificio, el cuerpo se inmuta, la víctima no consume el ritual y el mecanismo salvífico se desarticula.

En este punto, el texto, sin abandonar la focalización en Eva, deja de narrar su relato para contar solamente las reacciones de Teresa a través de la focalización de Eva. De este modo, a lo único que se puede acceder desde la lectura es al relato de Eva quien, en primera persona y retrospectivamente, describe las reacciones de su amiga. Una Teresa que, a pesar de la historia de Eva, se mantiene inmutable y resiste a ceder ante la presión del relato:

Teresa debería haber estado mirándome fijamente a los ojos y, de vez en cuando, debería haber bajado la cabeza y observado su regazo o los bordes amarillos de sus dedos y apretado la boca (...). Debería haber estado inmóvil en el borde del sofá con las piernas juntas y los puños apretados, los brazos pegados al tronco, la espalda encorvada hacia delante y, de vez en cuando, debería haber descompuesto su armazón (...). Teresa debería estar desecha y pidiéndome, impudicamente, en escorzo, con su retorcimiento de san Bartolomé entre los maderámenes, con la imagen fija de la torsión del tobillo, de la dilatación de los músculos del santo (...). Teresa debería estar pidiéndome, con su falta de compostura, que prosiguiera con mi relato, para poder romperse del todo, para arrancarse la vida como los malos corridos o como las copas más burdas (...). Para creerse que es otra (...). Teresa, mi Teresa que debería estar descompuesta

(*ibid.*:169, 170)

Pero Teresa no mira, ni implora, ni pide que siga el relato para "romperse del todo" o "para creerse que es otra" (*ibid.*), sino que se reafirma en su entereza, en su equivalencia consigo misma y con la memoria de Juan. Teresa no verá que su cuerpo es una remisión tutelada y no una creación disparada y afectada como quisiera Eva. Sin voz interior: "lo único que oía eran las palabras de incendio apagado de Juan" (*ibid.*:171); incapaz de

buscar un camino que no sea el de la felicidad: "no era posible que Teresa hubiera asumido tan pronto que quedaba un espacio para la felicidad" (*ibid*); Teresa seguirá buscando la felicidad. Seguirá porque "Juan era la muerte y se fue a la muerte" (*ibid* :170) y Teresa casi que será también, como él, la muerte de Eva.

Al final, Eva tendrá que salvarse a si misma, abandonando a Teresa a la memoria destructora de un hombre que, desde la ausencia, rompe los lazos entre ellas. Un hombre que es con su memoria la necrosis de la libertad y del cuerpo. Finalmente, Eva será la que tendrá que salvarse a si misma, abandonando a Teresa. Ella es, además, la única que consigue escapar de Juan, del duelo y de la felicidad impostada y obligada: "[Teresa] no se daba cuenta de que yo ya estaba al límite, de que por ella estaba perdiendo mi espontaneidad, de que me estaba enredando en la tela (...) ya era hora de que yo demostrase esa fuerza proverbial de la que tanto me habían acusado" (*ibid*.:171).

Teresa no se quiso transformar, la insistencia en la superación del dolor por el duelo y la resistencia al sufrimiento sacrificial que le proponía Eva es también una resistencia a la transformación que conlleva el dolor. Teresa no quiere "hacer bien el duelo". Y es que, palabras de Fina Birulés en su lectura de Butler: "'Hacer bien el duelo' no significa haber olvidado a la otra persona o haberla sustituido, ya que 'estamos de luto' cuando aceptamos que la pérdida que experimentamos nos cambiará posiblemente para siempre. Quizás el duelo tiene que ver con aceptar sufrir una transformación" (Birulés, 2015: 32). El duelo es, entonces, la inevitabilidad de la transformación de si misma en el contacto –y en la pérdida– del otro y no la superación del sufrimiento hacia la conquista de una felicidad que no es más que un mecanismo de sujeción.

Pero Teresa es incapaz de comprender que los sacrificios de Eva quieren una transformación radical, así como tampoco entiende su propuesta existencial: "Teresa no entendía mi existencia, esa existencia que le quitaba de encima el polvo y las telarañas, que le abría los ojos y las carnes a fuerza de tocar intensamente, de apretar, de magullar" (*ibid*.:91). Eva practica una existencia que pasa por la intensidad del cuerpo, por la necesaria abertura del cuerpo encerrado entre la contención de la felicidad y de las idealizaciones edulcoradas e higiénicas del *happy ending*. Eva busca y quiere la abertura a la vulnerabilidad del dolor y del sufrimiento, es más, practica una búsqueda activa de ese sufrimiento potencialmente liberador.

Eva es una mujer terrible, es destructora y aniquiladora. Su meta es la destrucción de los caminos de la felicidad, y eso no es un comportamiento loable sino reprochable a la luz de la normativa felicidad. Porque Eva quiere una reconfiguración en lugar de una reproducción, no le vale una expresión de afecto de Teresa que advenga del dulce asentimiento a la felicidad. Eso mismo afirma cuando Teresa intenta castigarla con el dolor de hacer de nuevo amante otro camino de felicidad: "Teresa olvidó que yo no esa su enemiga y quiso ser perversa" (*ibid.*: 72). Pero Teresa no conoce la verdadera perversión liberadora, el sacrificio y por ello es incapaz de liberarse efectivamente: "Pero qué lejos la perversión de Teresa de la auténtica perversión (...). Ser perverso es sentirlo desde dentro sin pensarlo y dejarse llevar por la destrucción que te nace más abajo del estómago, desde más abajo de las plantas de los pies y te mueve a coger un cuchillo y cortar una garganta, en la que ya se han acabado todas las palabras" (*ibid.*: 72, 73).

Eva sabe que hay, como supo ver Brian Massumi, un chispeo de revolución en los sentimientos desatados, una calidad innoble en el descontrol como la risa o la ira: "Creo que expresiones de afecto como la ira o la risa son quizás las más poderosas porque interrumpen la situación (...) son interrupciones de algo que no encaja (...) lo que obliga a que la situación se reconforme entorno a dicha interrupción" (Massumi, 2015: 26). Una interrupción es lo que busca Eva cuando, insistiendo en sus sacrificios, avisa que lo que quiere despertar en Teresa es "la rabia básica de quien se siente desposeído robado, restado en los amores que le corresponden (...) la culminación de una ráfaga de ira (...) solo mover el brazo sin preguntarle a la rabia qué va a pasar después" (Sanz, 1997: 88). Es una ira que inunda el cuerpo y que lo afecta directamente, una descarga que obliga el brazo y el cuerpo de Teresa a un movimiento feroz, alejado de la suavidad de la buena y blanda felicidad.

Sin embargo, la gestualidad del dolor no es fácil de comprender por Teresa que vive bajo los mandatos normativos del ideal de felicidad y Eva –personaje que, además, tiene en sí la focalización de la mayor parte del libro⁷¹– describe la resistencia de Teresa a asumir el sufrimiento como una acción liberadora:

⁷¹ Es interesante destacar que la estrategia narrativa de *Lenguas muertas* excluye a Teresa, la viuda y probablemente el personaje principal no tiene nunca el foco narrativo que está mayoritariamente –excepto en un capítulo narrado por Elvira, la hija de Juan. Sin embargo, y a pesar de que la narración se hace en

Ojalá su reacción hubiese sido diferente. Entender que lo hacía por su bien, recomponerse, entrar en mi alcoba y darme los buenos días (...). O no entender nada, aullar por fin, no pensar, sumirse en la rabia, romper el pestillo de la habitación, tirarse encima de la cama, querer estrangularme, abofetearme, pegarme puñetazos en la boca del estómago hasta conseguir que me sangre y la bilis me manasen por la boca, ceñir la almohada a mi cara hasta que las puntas de los dedos de los pies se me pusieran de una leve tonalidad malva.

(Sanz, 1997: 21)

Es una violencia cercana a la gestualidad de la ira de Massumi, un estallido del cuerpo "un tipo de pensamiento que tiene lugar en el cuerpo" (2015:27). Los sacrificios de Eva pueden ser leídos, entonces, como el intento de arrastrar el cuerpo a la acción y de forzar la gestualidad liberada del discurso normativo. Y es que operar con el cuerpo puede ser, quien sabe, el lugar de una actuación marginal, donde la presión de las constricciones y la lógica de la ratio normativa estallan en la imprevisibilidad de un cuerpo reactivo. La gestualidad del dolor en la puesta en escena del duelo que propone Eva desata un pensamiento que se estructura de una forma particular, "un tipo de pensamiento que tiene lugar en el cuerpo"⁷² y que, tal como el cuerpo, es vivo, imprevisible y vulnerable.

Mi violencia de agua erosionando la piedra sin que un dios supremo le entregue la espada de fuego y le ordene 'elimina, mata, decapita e lávate las manos'; mi violencia no era un dios, tan solo era mi cuerpo entendiendo sus necesidades. Mi violencia era el puño que se levanta cuando una razón que empapa los músculos te dice que ya no hay más razones con los ojos nublados de una ira que es una venda, sin crueldad, porque es inevitable.

(Sanz, 1997: 103)

primera persona, las acciones de Eva no se suavizan en su crueldad y sufrimiento. Es, de hecho, la misma Eva la que, ya al final de la novela, avisa que sus acciones serán incomprendidas y solo leídas desde la crueldad: "Yo tenía todas las de perder. A la vista de los demás, yo siempre sería cruel, implacable, intolerante, destructiva" (Sanz, 1997: 203).

⁷² "La respuesta a la ira es normalmente tan gestual como lo es el estallido de la ira en sí. La sobrecarga de la situación es tal que, incluso aunque uno contenga el gesto, eso en sí ya es un gesto. Un estallido de ira arrastra una serie de resultados (...). Todo ocurre, de nuevo, antes que haya tiempo para mucha reflexión, si es que hay alguna. Así que se da un tipo de pensamiento que tiene lugar *en el cuerpo*, mediante una especie de valoración afectiva instantánea". (Massumi, 2015: 27)

Hacer el duelo es, sin duda, una forma de expresar la vulnerabilidad a la que la pérdida expone. Imprimir la pérdida del otro en el propio cuerpo, dejar que la huella de una memoria transforme la vivacidad impoluta del cuerpo. Afectaciones. Aceptar la transformación en el proceso del sufrimiento no se coaduna con el camino de la búsqueda de la felicidad. Los mecanismos de la felicidad son normativizadores y reguladores (Ahmed, 2010) no permiten que una actuación marginal como la infelicidad se instale en un cuerpo. Eva intenta a toda costa que Teresa se escape a esa necesidad de entereza de una subjetividad que rechaza el potencial disidente del dolor en nombre del ideal de una subjetividad asiente en la estructura autónoma de felicidad: 'yo soy feliz' es, al final, una falacia individualista⁷³.

Tejer el cuerpo de Teresa, hacer del cuerpo el lugar del dolor, sin posibilidad de superar el dolor con ningún objeto, ninguna memoria, ninguna persona. Para Eva, el dolor de Teresa debería haber sido corpóreo hasta lo insoportable, insostenible, invivible, un dolor hasta la muerte. Al final de la novela Teresa intenta y falla su suicidio:

Se había lanzado al vacío. Por primera vez en su vida, había querido encontrarse con la luz, con la herida abierta y sangrante de su propia cara rota contra los adoquines del patio. Pero, como siempre, en estas cosas que tienen que ver con la vida o con la muerte, Teresa se equivocaba y convertía las constantes vitales en ridículas escenografías. Un cuerpo queriendo morir que se queda atrapado entre las cuerdas de plástico (...). No saber acabar.

(Sanz, 1997:204)

Teresa falla y sus constantes vitales, su cuerpo con vida, son ya solo, para Eva, el testimonio de un fracaso. Teresa seguirá actuando sin cuerpo en búsqueda de una idea de felicidad. Al final, Eva no ha podido protegerla "de esa manera de acercarse a la vida con recelo, de ese dique permanente entre ella y los otros" (*ibid.*:212). Teresa rehúye el sufrimiento y por ello será siempre incapaz de actuar. Al final, de nada sirvió llevarla al borde del suicidio ni los crueles sacrificios. Teresa, al final, rechaza sufrir: "la compasión

⁷³ Para Judith Butler, el duelo puede ser un camino para desmontar la ficción de la subjetividad individualizada y autónoma: "el duelo nos enseña la sujeción a la que nos somete nuestra relación con los otros en formas que no siempre podemos contar o explicar –formas que a menudo interrumpen el propio relato autoconsciente que tratamos de brincar, formas que desafían la versión de uno mismo como sujeto autónomo capaz de controlarlo todo" (2006: 40)

la rodea (...). Pero la compasión no sirve y yo nunca quise ponerla en práctica, porque Teresa debía aprender a ser una furtiva, a ser más dura sin quedar para siempre presa del puño que la tutelara" (*ibid.*:210). Pero Teresa no quiso el sufrimiento, prefirió quedarse bajo la tutela de la promesa una de felicidad, aunque opresora.

Mientras Teresa seguía buscando los puños y las ataduras que tutelasen su existencia, Eva hacia del sufrimiento una forma de actuación. Eva busca la agencia del sufrimiento, la posibilidad de actuación⁷⁴ que surge en el abandono al dolor. Eva quisiera que Teresa se instalara en el lugar punzante y agudo del sufrimiento y de la decepción sin condescendencias a la felicidad, pero al final, no será capaz. Eva es una figura que molesta y perturba el orden, que causa disturbios en la persecución de la felicidad de su amiga. Eva es un cuerpo que molesta e impide que todo se cubra con el velo del bien estar y el falso consuelo de la felicidad.

Al exponer la violencia que subyace a esa paz podrida que se nutre de la idea de felicidad, será Eva misma quien se convierte en la fuente y diana de la violencia contra la que lucha. Al exponer la violencia, la violencia se vuelve contra ella. Cuando Eva, agotada al final de su lucha contra la felicidad de Teresa, finalmente, enferma, tiene que abandonar la salvación de Teresa por la suya propia y retirarse de la escena del sacrificio antes que su cuerpo obstinado sucumba:

Cuando he irradiado tanta fuerza por mis poros y he convertido cada vértice de mi saliva en un poco de agua con la que dar de beber; cuando me he dejado la piel en los combates y mi adversario es una pulpa informe capaz de adaptar su carne a cada uno de mis golpes; cuando el toro descubre que el torero piensa y cada embestida es una obcecación, la prueba de que el débil no es siempre la víctima; cuando sigo queriendo a Teresa desesperadamente, pero ya sólo atisbo la distancia de saber que hay un amor en alguna parte de la memoria, un amor como un muerto, una presencia que no se puede tocar, entonces es que me encuentro cansada y que

⁷⁴ Porque, como avisa Sara Ahmed, el sufrimiento puede ser una forma de acción: "suffering is a kind of activity, a way of doing something. To suffer can mean to feel your disagreement with what has been judge has good. Given this, suffering is a receptivity that can heighten the capacity to act. To move from happiness to suffering –or we might even say to suffer the loss of an idea of happiness through disappointment– can even spring you into action." (2010b: 210)

solo yo puedo ejercer la tiranía del abandono, porque yo no tengo nada que ganar a Teresa.

(*ibid.*: 206)

Eva se retirará de la escena del sacrificio. Después de todo, ha quedado solo la idea de su maldad: "como la monja de una leprosería. Nadie se acuerda de mis sacrificios" (*ibid.*:203). Las figuras de la disidencia, de la transgresión y la impropiedad –guardianas de los lugares de la existencia en los que la norma no está vigente– suelen ser castigadas o silenciadas. Al final, Eva se salva a si misma. Lo que, después de todo, no parece ser poco para iniciar una propuesta de figuración de la disidencia.

3.1.3. Angustia

El concepto de angustia conlleva el peso del sufrimiento, esa parece ser comúnmente la acepción general esa palabra. Angustia es congoja, sufrimiento, dolor y también es encogimiento o sofoco. Que la noción de angustia carga con el dolor no parece ser nuevo, sin embargo, es interesante destacar que la angustia transporta otro sentimiento que no se relaciona directamente con la negatividad del dolor, el de clausura o de estrechez. Para la Real Academia de la Lengua, la cuarta acepción de angustia es: "Sofoco, sensación de opresión en la región torácica o abdominal".⁷⁵ Por ello, no está demasiado lejos de su uso descriptivo un uso de la palabra que parta de la sensación de opresión corporal pectoral – la angina de pecho– para encajar en sí el síntoma de un estado que va del cuerpo a lo anímico sin perder la equivalente sensación de aprieto. Precisamente esta idea será aquella que articulará la lectura de este capítulo sobre las figuras de la *angustia*.

Para empezar este estudio, se podría proponer, pues, que *angustia* es un estado de sufrimiento del cuerpo y que es también el contenido psicológico de quien se encuentra en una situación –física o mental– angosta o estrecha. La idea de estrechez a la que angustia retorna proviene de su matriz etimológica latina y es la marca que la diferencia de otros sufrimientos como la ansiedad o el pavor, por ejemplo. Angustia proviene del sustantivo latino *angustia-ae* que incorpora dos sentidos, el de estrechez o desfiladero y el de agobio, apuro o dificultad.⁷⁶ La angustia acarrea, hasta hoy, la doble carga semántica de la estrechez y del sufrimiento y es en esta articulación entre ambos significados donde se instalará la lectura de los personajes de este capítulo.

De este modo, y así entendida, angustia es, ante todo, una forma de sufrimiento. Es un dolor y una congoja. La angustia es una situación de peligro, un momento en el que se genera el miedo o la coacción. Está en una situación angustiante quien se ha visto coartado y teme. Para Roland Barthes, por ejemplo, la angustia es el sentimiento del sujeto amoroso en inminente peligro de abandono: "Angustia. El sujeto amoroso, a merced de

⁷⁵ Cf. versión en línea del diccionario, disponible en: <https://dle.rae.es/?w=angustia>

⁷⁶ "a) 'angustiae, angustiārum': estrechez; espacio reducido; agobio, apuro. (sustantivo). 1ª Declinación [Ablativo Singular Femenino, Vocativo Singular Femenino, Nominativo Singular Femenino] b) 'angustia, ae': "desfiladero, dificultad". (sustantivo). 1ª Declinación [Nominativo Singular Femenino, Vocativo Singular Femenino, Ablativo Singular Femenino]" Cf.: Didacterion, recurso disponible en línea en: <https://www.didacterion.com/esddl.php>.

tal o cual contingencia, se siente asaltado por el miedo a un peligro, a una herida, a un abandono, a una mudanza, sentimiento que expresa con el nombre de *angustia*" (2011a: 53). La angustia que define Barthes proviene de la fragilidad y es, así, un lugar de la precariedad. Esa precariedad y vulnerabilidad posicionan al sujeto angustiado en un lugar no definitivo, plástico, incierto y capaz de generar una actuación diferente de aquella que asienta en la firmeza de la razón, del poder y la firmeza.

Para Marta Sanz, la *angustia* es la conjugación de una terna opresiva: el miedo privado, la vulnerabilidad pública y la condición social del género: "Relaciono mi dolor corporal con mi angustia laboral y conecto lo uno y lo otro con mi género para hacer un dibujo del miedo y de la fragilidad propia y ajena" (2017c). La descripción de Sanz se adecua perfectamente a la encrucijada significativa de las dos figuras de este capítulo leídas bajo el código de la angustia. Y no deja de ser interesante destacar que, a pesar de que en este capítulo los dos personajes analizados proceden de dos narrativas de Sara Mesa, el discurso de Sanz sobre su propia creación es absolutamente adecuado para describirlas, reforzando una vez más las afinidades electivas que tienen entre sí las dos autoras.

Este capítulo lee a tres personajes de Sara Mesa, tres mujeres de tres edades diferentes – una adulta, una adolescente y una niña– que hacen de la existencia angustiada no una constricción de la actuación sino una formulación de la fragilidad como reacción. El primer interés para la investigación de estas figuras de la *angustia* consiste en la forma que toma su actuación, su agencia, cuando presas de esa angustia. Las tres figuras son personajes cuya actuación está marcada por el dolor, por la estrechez –opresión– de su existencia y por su género como marcación de la existencia por el cuerpo eso las une en una comunidad significativa para el análisis.

Pero habrá que ir más lejos, pues la angustia, como se verá, no es simplemente un sentimiento generado por la constricción y el acortamiento de la libertad. *Angustia* puede ser también, en el otro extremo del espectro, el sentimiento que surge cuando no hay ningún apego, ningún agarre. Angustiadas están también las figuras del desafecto, existencias sueltas, sin otras figuras que les den sentido, es decir, sujetos sin ninguna alteridad que los sostenga –que los sujete. Esta idea remite a la condición paradójica de la angustia de la que habló el filósofo Soren Kierkegaard. *Angustia* puede ser también, además de su remisión a lo angosto y a lo estrecho como se ha mencionado, su contrario.

Ese otro lado de la angustia ya no es la situación angosta y estrecha sino el abismo de quien actúa y existe sin vínculos, sin cuerpos, sin afectos, sin alteridad a la que afectar y por la que ser afectado. *Angustia* también es, entonces, la libertad absoluta y sin restricciones del cuerpo y de la agencia cuando el cuerpo es una isla, cuando la escena de la gestualidad se hace sin público, para nadie. En estas condiciones, dice Kierkegaard, es imposible producir un equilibrio y el vértigo domina la existencia. A esta situación Kierkegaard denominó el "vértigo de la libertad":

La angustia puede compararse muy bien con el vértigo. A quien se pone a mirar con los ojos fijos en una profundidad abismal le entran vértigos. Pero, ¿dónde está la causa de tales vértigos? La causa está tanto en sus ojos como en el abismo. ¡Si él no hubiera mirado hacia abajo! Así es la angustia el vértigo de la libertad; un vértigo que surge cuando, al querer el espíritu poner la síntesis, la libertad echa la vista hacia abajo por los derroteros de su propia posibilidad, agarrándose entonces a la finitud para sostenerse. En ese vértigo la libertad cae desmayada.

(2007: 157)

La imposibilidad de alcanzar la síntesis proviene, leída bajo la particular lente crítica que soporta esta lectura, de la ausencia de contraste, es decir, de otro que frene la percepción del abismo ilimitado de la actuación sin frenos. Entonces, la angustia del espacio abierto, la del vértigo de la que habla Kierkegaard no ha abandonado su matriz etimológica, a pesar de significar su aparente opuesto. La diferencia es que es la ausencia de vínculos la que se transforma en una estrechez insoportable de la existencia. El mareo de libertad ante la ausencia de contenciones es tal que la inconstancia entre el perder y el conservar se hace insoportable. Entonces, la figura es llevada al desfallecimiento en la angustia, a no ser que use el vértigo y la estrechez como una forma de actuación capaz de entablar un diálogo con el miedo y la restricción.

La angustia remite, así, a una duplicidad de causas prácticamente opuestas pero que se relacionan inevitablemente. Angustia proviene de la actuación truncada o apretada de los cuerpos y subjetividades –palabras y territorios corporales– cuya agencia y actuación ha sido restringida. Pero la angustia proviene también del otro extremo de la existencia, en el dominio de la ansiedad de quien no está, de alguna forma, sujeto por la dependencia del afecto. Angustia no deja de ser, en palabras de Kierkegaard, "la angustia de la libertad".

Es esta angustia de libertad –que será el fundamento del existencialismo sartreano para el que la angustia se resume en su "estamos condenados a la libertad" (*ibid.*)– condensa el carácter problemático y paradójico de un sentimiento que se fundamenta tanto en la amplitud sin límites como en la contención de la actuación.

Así entendida, la angustia abre una posibilidad crítica que permite la lectura de los personajes desde la paradoja. Angustia es, por un lado, la sensación de constricción que genera la estrechez que impide que se expanda la actuación o la palabra, y por otro también es el abismo ante la absoluta falta de esos límites que son, a menudo, construidos en el territorio del otro –en sus afectos. Afectaciones: las figuras que se analizan en este capítulo están, efectivamente, apretadas por alguna angosta atadura que no les permite deliberar o actuar libremente, a la vez que sufren también por la falta de vínculos, el vértigo angustiante que genera la soledad del cuerpo o de la palabra. Leer los tres personajes de Sara Mesa agrupados bajo el signo de la *angustia* pretende dar visibilidad a las potencialidades actuantes que se pueden dar desde la angustia.

El primer personaje que se presenta es la protagonista de *Cicatriz*, novela de Sara Mesa (2017a) en la que una mujer ve como su existencia es dominada y violentada a través de una relación a distancia –digital– en la que la opresión se ejerce exclusivamente a través de la ocupación de la palabra y del discurso. La angustia de la que es presa Sonia, cuya materialidad y existencia se ven dominadas por la palabra insistente y constrictiva de Knut, el personaje que la va dominando, se convertirá, al final de la novela, en su propia potencia liberadora. De la angustia de la palabra restringida a la liberación del discurso en la forma del insulto, del grito y, finalmente, de la edición de una obra literaria.

En el segundo subcapítulo se leerán conjuntamente dos personajes, también de la obra de Mesa, aunque en este caso de su libro de cuentos *Mala letra* (Mesa, 2016a). La primera figura es la narradora del cuento "Palabras-piedra". En el cuento, la narradora cuenta su crecimiento sin madre o padre y bajo la tutela de sus tíos, el cuento empieza cuando la narradora es una niña y va avanzando hasta sus dieciséis años. En el relato, *las palabras-piedra* se refieren a los insultos que la tía le dedica durante su infancia y adolescencia. Los insultos, aunque la mayoría velados, el texto muestra como son constitutivos no solo de la existencia de esa niña que los escucha, sino que conforman también la cárcel que intentará contener su existencia.

La segunda figura es la narradora del cuento "Mármol", personaje que relata, en retrospectiva desde la edad adulta, algunas memorias de angustia de su infancia. En esas memorias de angustia se encuentra el núcleo que conforma su existencia adulta y también su existencia como escritora, la memoria de la angustia acaba siendo también la base de su constitución como escritora de ficción. Tal como en el cuento anterior –"Palabras-piedra"– la *angustia* es un sentimiento constitutivo de la infancia de la niña que determinará su crecimiento. Una vez más, como en el cuento anterior, es la característica de esta angustia la forma en la que la figura de la niña se instala en la *angustia* constrictora no como como opresión sino espacio de crecimiento y formación de una adulta divergente y creadora.

Desde tres formas de angustia diferentes, se quiere delinear la forma en la que la liberación y la resistencia pueden surgir cuando se realizan desde el lugar prieto y constreñido que anuncia el sentimiento angustiante. Cada una de las tres figuras formula uno de esos lugares angostos de la existencia. Las que aquí se presentan son formas de la existencia en las que la angustia, desde su paradójico lugar de vértigo de libertad y constricción de las libertades, se puede revelar como un lugar de actuación disidente. Cada una de las figuras de este capítulo presenta una forma de construcción angustiante de la existencia: la primera, una figura cuya voz ha sido manipulada y coaccionada; la segunda, muestra una biografía marcada por el insulto como delimitador del espacio de la existencia, pero también como único espacio de libertad y, por fin, la tercera, muestra la angustia no como lugar del que se desea escapar sino como meta que se busca activamente con fines creativos y sanadores.

La angustia, que habitualmente se relega al lugar de un sentimiento nocivo y que se lee como factor opresivo, es reinterpretada y reutilizada de forma diferente por cada uno de estos personajes. La angustia es aquí la destrucción que provoca la crisis, la dinamita para derrumbamiento de los muros de contención de cada una de las tres figuras que aquí se leen. Es en este derrumbe, en ese momento de abertura máxima, el momento en el que la angustia como la definió Kierkegaard tiene cabida. Cada una de las figuras representa esta duplicidad, la de la congoja del dominio del otro y la del vértigo que surge ante la amplitud de una actuación, por fin liberada, recobrada la palabra, recobrado el cuerpo, después del paso y la destrucción por los angostos desfiladeros de la angustia. Cada una

de las figuras que se analizan en este capítulo pasan por el confinamiento angustiante, para acabar liberándose de la asfixia y la falta de espacio hacia una forma particular e individual de liberación.

Al insistir en la particularidad e individualidad de la fórmula de la libertad que cada uno de los personajes encarna se resalta también el carácter impropio de las fórmulas de liberación de cada una de las figuras. La individualidad del proceso de liberación que cada uno de los personajes figura en sus narrativas es una fórmula singular y única de la libertad, no remisible a una lógica previa. La forma en la que cada una de las mujeres ficticiales aquí tratada se libera es absolutamente única y esta característica les confiere la singularidad necesaria para dificultar la remisión de sus actos al orden hegemónico. En su particular formulación de la angustia como liberación, cada una de las tres figuras encarna unos individuales mecanismos de la disidencia que difícilmente se pueden remitir a la normalización aniquiladora de la disidencia. O, y siguiendo la formulación de Paul B. Preciado, estos personajes formulan en su lectura conjunta una "alianza de cuerpos vivos y rebeldes contra la norma" (2019:247)⁷⁷.

Esa alianza de la impropiedad de la fuga y de las formulaciones divergentes que encarnan cada una de las figuras de este capítulo puede ser el antídoto ante la eventualidad del intento de remisión por los mecanismos de angustia opresiva. Tal como en la lógica de mercado en la que todo lo consumible ha de tener, necesariamente, un valor y una finalidad prevista para que se integre en la lógica reproductiva, también en los mecanismos de opresión de estas figuras la vía de escape solo se puede elaborar en la actuación singular y heterogénea. La huida de una lógica homogeneizadora y normalizadora consiste en generar una práctica –un producto, un cuerpo, un afecto– que no sea consumible por el sistema, una *praxis* que difiera de los mandatos normativos.

Así entendida, la fuga y la salida consisten en la actuación desde una radical singularidad. Es esta singularidad de la actuación a partir de la angustia que se considera estar figurada por los personajes de este capítulo y se intentará revelar en esta lectura. Más que una

⁷⁷ "creación de una red de alianzas de disidencia somatopolítica transversal que ya no funciona de acuerdo con la lógica de identidad, sino con lo que podríamos llamar, con Deleuze y Guattari, la lógica del *assemblage*, del ensamblaje o de la conexión de singularidades. Una alianza de cuerpos vivos y rebeldes contra la norma" (Preciado, 2019: 247)

formula del escape o una receta para la liberación, las tres figuras analizadas son personajes cuyos intentos de emancipación se hacen desde la impropiedad como pauta de una actuación imprevisible. Desde lo inesperado, se constituyen como formulaciones contra la norma y en eso reside su potencialidad disidente.

Las figuras de la angustia que se leen en este capítulo representan una forma de resistencia singular. Así, cada una de las tres figuras –Sonia de *Cicatriz* (Mesa, 2017a) y las dos niñas de los cuentos "Palabras-piedra" y "Mármol" (Mesa, 2016a)– crean su particular espacio de disidencia a través de una actuación nacida de la *angustia*, creada dentro de los apretados márgenes en los que fueron contenidas. Cada una de ellas figura, desde su narrativa, su particular forma de resistencia y disidencia contra las paredes apretadas de la constricción. Además, les une que, a cada una de estas ellas, es en la palabra liberada el lugar del foco de ejecución de esa liberación.

En el primer subcapítulo se analiza la forma en la que Sonia, de *Cicatriz* (Mesa, 2017a), recupera sus cuerpos y su existencia a través de la retoma del espacio de su palabra y de la autoridad de su discurso. En el segundo subcapítulo, en el que se analizan conjuntamente dos personajes de niñas de dos cuentos diferentes de *Mala letra* (Mesa, 2016a) cada una de las figuras supera la parálisis de la angustia infantil a través de la palabra. La primera, la narradora de "Mármol", relata su crecimiento a través de la estrecha relación entre las palabras, la muerte y la creación literaria. La segunda niña refuerza este al parecer ineludible vínculo entre la palabra y la emancipación y narra la angustia de la existencia en una cárcel material y subjetiva hecha totalmente por "Palabras-piedra" (*ibid.*). Cada una de estas tres figuras tiene en común entre sí que la recuperación del cuerpo, de la existencia y de la materialidad constreñidas por el sentimiento angustiante se hace a través de los usos de la palabra.

Cada uno de los personajes analizados en este capítulo se debate entre una aparente encrucijada que es el núcleo del sentimiento angustiante tal como aquí se entiende: la paradoja de vivir atada y anclada en una situación constrictora y deseante de liberación de esa atadura a la vez que sufre por la falta de arraigo. Porque, como ya se ha dicho, la angustia parte de una bifurcación y es un sentimiento que puede proceder tanto de la escasez de actuación, como de la insoportable amplitud de la libertad y el desarraigo. Quiere esto decir que estas tres figuras, aquí analizadas bajo la lente de la angustia están

figuradas a través una existencia paradójica: entre el vértigo de la ausencia de vínculos y la claustrofobia de la actuación limitada por esos vínculos afectivos. Cada una de ellas, a su manera, desarrolla un vínculo con la angustia que las ata al otro, otro cuerpo, otra palabra, que son la fuente de esa angustia. Así, es importante resaltar que la liberación de la opresión por la angustia que figuran no pasa por una ausencia de contacto con el otro, sino precisamente a través de su contrario, ya que la primera opción ello solo acentuaría el vértigo del desapego. La relación entre la angustia como vértigo ante la existencia solitaria y el mecanismo de intercambio afectivo como agarre será uno de los temas que cada uno de los personajes, a su manera, figurará en sus tramas.

Los afectos son, y las figuras así lo demuestran, capaces de operar un efecto de agarre ante el torbellino del vértigo de la individualidad angustiada. Porque los afectos, como sabe bien Sara Ahmed, enganchan, agarran y apegan, creando así comunidades de resistencia.⁷⁸ Sin embargo, de ese enganche que de alguna manera devuelve el suelo y salva del mareo de libertad la figura angustiada surge otro afecto, el apego, que vuelve a apretar el círculo de la angustia y a arrastrar nuevamente la figura a la opresión. El apego es, sin lugar a duda, una de las fuentes máximas de angustia, el duelo que sufre el que está apegado empieza y acaba en el temor de la pérdida. Con el apego vuelven a ceñirse las paredes apretadas y amenazantes de la angustia. Pero parece ser necesario que la liberación se haga a través del sufrimiento, ya que es a partir de ese temor amenazante que parte de la problemática del vértigo de la libertad se soluciona: en la angustia del temor de la pérdida, la inmensa libertad es contraída. Apretada entre las paredes del temor, la figura angustiada encuentra un territorio –en otro cuerpo– en el que puede asentarse y enraizar.⁷⁹

Entre la liberación de las ataduras de la palabra y del cuerpo y el vértigo de la actuación sin apegos, la agencia liberada ha de surgir del equilibrio de fuerzas actuantes; una

⁷⁸ "Shared feelings are at stake, and seem to surround us, like a thickness in the air, or an atmosphere (...). Given that shared feelings are not about feeling the same feeling, or feeling-in-common, I suggest that it is the objects of emotion that circulate, rather than emotion as such. My argument still explores how emotions can move through the movement or circulation of objects. Such objects become sticky, or saturated with affect, as sites of personal and social tension." (Ahmed, 2015:11).

⁷⁹ También para Roland Barthes, la angustia del enamorado tiene como primera causa el temor que genera el miedo de la pérdida. Es por ello por lo que, para Barthes, la única manera de eliminar definitivamente la angustia del enamorado y su antídoto definitivo consiste en el duelo: "angustia de amor: es el temor de un duelo que ya se ha verificado, desde el origen del amor, desde el momento en que sido raptado. Sería necesario que alguien pudiera decirme: 'No estés más angustiado, ya lo(a) has perdido'" (2011a:55).

agencia que cada una de las figuras que aquí se analizan articulan y solucionan a su particular manera. Cada una de estas figuras de la angustia actúa bajo las fuerzas contradictorias de la liberación y la contención, de la repulsión y la atracción hacia la libertad. Es precisamente esa ambigüedad⁸⁰ en la que están instaladas la que las reviste con la impropiedad que les permite actuar fuera de las conductas normativizadas. Porque, como ya se ha dicho, la angustiada no padece solo del sufrimiento agobiante de la restricción a que remite su original significado de angosto; sino que también ha de navegar con el mareo que surge ante la libertad sin ataduras una vez liberada, en palabras de Kierkegaard, en "la libertad en cuanto posibilidad frente a la posibilidad" (2007:101).

La relación entre la prohibición y la coacción y el vislumbre de libertad es la carga significativa que, en este análisis, arrastra el concepto de angustia. Es porque han sido coartadas, porque han sido sujetas al dolor, que las figuras de la angustia pueden concebir una idea de libertad individual, particular. Angustia se ha de leer, aquí, como un concepto que se instala en la condición paradójica de su potencialidad actuante: la constricción y la libertad. Esa paradoja es el alimento crítico que nutre la lectura de estos tres personajes de Sara Mesa. Una lectura que se nutre, también ella, de ese otro contraste que propone Kierkegaard en su análisis de la angustia en el mito adánico:

En este sentido, cuando en el Génesis se afirma que Dios dijo a Adán: 'pero no comas del árbol de la ciencia del bien y del mal', es claro de todo punto que Adán no comprendió lo que significaban esas palabras. Pues, ¿cómo podía entender la distinción del bien y del mal, si tal distinción no existía para él antes de haber gustado el fruto del árbol prohibido? (...) No, la prohibición le angustia en cuanto despierta en él la posibilidad de la libertad. Lo que antes pasaba por delante de la inocencia como nada de la angustia se le ha metido ahora dentro de él mismo y ahí, en su interior, vuelve a ser una nada, esto es, la angustiosa posibilidad de *poder*.

(2007: 108,109)

⁸⁰ La angustia como una vivencia ambigua en la que coexisten la atracción y la repulsión es también teorizada por Kierkegaard, para quien "los caracteres dialécticos de la angustia (...) están cabalmente dotados de la ambigüedad psicológica. La angustia es una antipatía simpática y simpatía antipática" (2007: 101).

La *angustia* es así la sensación o el sentimiento de una potencia. *Angustia* es una potencialidad y no simplemente un temor. Adán vive en la absoluta ignorancia y desconoce en absoluto otra realidad, sin embargo, la palabra de la prohibición despierta el estado de la angustia porque deja entrever una potencia, posibilidad que puede ser potencialmente –angustiantemente– infinita.⁸¹ A partir de esta lectura, es posible analizar los personajes de este capítulo no desde la inacción sino desde la agencia, es decir, no desde la inacción o la incapacidad provocadas por el sufrimiento, sino desde la potencialidad que, precisamente, su condición angustiada les confiere.

Bajo la idea de *angustia*, cada una de las figuras actúa desde la duplicidad del miedo de la pérdida (una pérdida aún mayor de la que ya está instalada en su existencia opresiva) y desde la potencialidad que ese temor a la acción esconde. *Angustia* es, así, para cada una de las figuras, la configuración específica de una actuación que es, también, un margen de imprevisibilidad. Precisamente, esa imprevisibilidad es lo que garantiza el carácter impropio e irremisible al mismo orden normativo que las oprime. Ante la potencialidad otorgada por la angustia, las figuras cuya acción permanecía angosta y obstruida, se encaran en la narración con el vértigo de la potencialidad que se esconde detrás de la prohibición.

Lo que intentaré demostrar es que hay una posibilidad estratégica de liberación en esta actuación angustiada, una indeterminación de la que actúa bajo el signo de la angustia que hace peligrar a los estamentos, las estructuras y los cuerpos de la opresión. Y es que, no hay que olvidar que, como sostiene Brian Massumi: "incluso en los sistemas más deterministas, se da un cierto grado objetivo de libertad. Algo en el agruparse en los movimientos, incluso bajo las leyes más estrictas, provoca que las restricciones se inviertan y se transformen en condiciones de libertad. Es un efecto relacional, un efecto de complejidad" (2015:33).

¿Qué significa este grado de libertad, esta potencialidad de liberación de un sistema opresivo que se da, según Massumi, en todo sistema relacional? ¿Y qué consecuencias tendrá en la lectura de la construcción de unas figuras que, como las que aquí se presentan, nacen de la angustia, tradicionalmente leída como un sentimiento impositivo y agobiante?

⁸¹ Ya que, retomando la lapidaria frase de Kierkegaard: "La posibilidad de la libertad consisten que *se puede*" (2007:122).

Significa, según la lectura que se ha hecho hasta aquí, que son figuras impropias y que su impropiedad las hace irremisibles a un orden lógico de homogeneidad. ¿Pero, por qué? ¿Por qué sucede esto? O, ¿por qué se defiende aquí el potencial actuante de figuras literarias presas de la angustia, algunas de ellas presas hasta el final de la narración de una actuación sin superación, victoria o, en palabras de Sara Ahmed, sin *happy ending* (2010b)?

Responder a estas preguntas es ya una declaración de principios críticos. La actuación desde la angustia, o las figuras angustiadas –si lo que se quiere es dar énfasis a los cuerpos que cargan el sentimiento en lugar de simplemente iluminar al sentimiento en sí– son figuras que se retiran de la actuación empoderada de la certeza, la valentía y la superación para encontrar en la constricción y en el vértigo los valores de una fundamentación que no quiere ser remisible a ningún orden de valor.⁸² Una actuación coartada –angosta– y a la vez vertiginosamente libre, el espectro es de tal forma inmenso que la constricción de la norma se resquebraja. Porque en la angustia hay, y esto habrá que remarcar, una actuación, un hacer, una potencia y una agencia. La angustia no paraliza porque es, como recuerda Barthes en su evocación a Freud, diferente del pavor: "La angustia comporta algo que protege contra el pavor" (2004:439). La angustia no es el frenazo del cuerpo colapsado sino la posibilidad absoluta: "no proviene de tener que elegir entre dos caminos (...), sino de tener todos los caminos posibles e incluso ningún 'camino' ante sí" (Barthes, 2004:326).

Cada una de las figuras aquí presentadas elabora, a su manera, el camino particular entre todas las posibilidades y la inmensa restricción; es decir, formulan la actuación, la agencia, en la angustia. Cada una de las mujeres y niñas que se leerán a continuación formulan y figuran narrativamente una existencia ocupada y liberada a partir de la agencia inmersa en la estrechez de la angustia. Cada una representa una formulación posible de

⁸² Actuaciones irremisibles al orden de la mercancía son las que se buscan en cada una de las figuras propuestas en esta investigación. Una actuación así es también aquella que Roland Barthes buscó definir con su Neutro y que, como se verá, guarda afinidades con las figuras de este análisis: " Lo Neutro no es intercambiable, no transa porque no es transitorio, es tácito, mudo desoye las voces de intercambio y no puede ser cambiado por nada. Sin voz, es áfono; sin palabras es átomo; sin letras, iletrado; sin construcción es atextual; no entra en el círculo de la mercancía, no se compra ni se vende, es... (...) no hay nada más bello que lo invisible, pero sobre todo aquello que no puede ser comprado" (2004b:24).

la *angustia* como recuperación de la disidencia, del sentimiento angustiante como herramienta cortante para trazar la abertura en la estrechez.

1.2.1: Sonia. *Cicatriz* de Sara Mesa

Angustia es, como se ha referido en la introducción de este capítulo un concepto de doble significación que contiene, a la vez, la noción de compresión y la de amplitud. Quiere esto decir que es un concepto que expresa lo restrictivo y angosto de la experiencia a la vez que da cuenta de la extensión de la existencia cuando no tiene el agarre y las limitaciones que imponen las relaciones con los demás. A través de estas dos articulaciones de la angustia –entre la compresión y la lasitud de la experiencia– se hará la lectura del personaje Sonia de la novela de Sara Mesa *Cicatriz* (2017).

Cicatriz es la cuarta novela de Sara Mesa (2017) y en ella se retoman algunos de los temas recurrentes de la narrativa de la autora, además de los también habituales tonos agobiantes y temáticas angostas que pueblan sus narrativas⁸³. Temas como los espacios cerrados o los escenarios agorafóbicos y angustiantes son construcciones habituales en la obra de Mesa y la novela *Cicatriz* no es excepción. Además del tematismo angosto, es habitual en la construcción narrativa de la autora la escasez de personajes, no necesariamente suplida por su profundidad, ni tendría por qué. En la narrativa de Mesa, y *Cicatriz* es muestra de ello, no es inhabitual que la línea argumentativa de la trama supere la construcción en profundidad de sus personajes. En palabras de Ana Rodríguez Fisher, *Cicatriz* presenta "una elección tan despojada y ajena a lo que se considera medular en una novela. Aquí apenas hay exteriores, ni demasiada acción: todo sucede en el ámbito interior de los personajes, en la repercusión que en sus vidas tiene una relación virtual" (2015).

Cicatriz es una novela cuya trama se desarrolla sobre una idea que es el punto de anclaje de la progresión narrativa: la relación enfermiza y destructiva que mantienen una mujer y un hombre a distancia, remotamente, cuya comunicación es entremediada por cartas o por las pantallas de sus ordenadores. Cuando se afirma que la elección de la trama supera la profundización de la construcción del personaje nos referimos a que, en *Cicatriz*, la idea sobre las posibilidades y variaciones de la opresión y liberación que se puede dar en

⁸³ "No puedo concebir la literatura sin conflicto, para mí esa es su esencia, no desde luego la perfección formal o la belleza" (Mesa, 2018c).

el discurso y por el discurso ocupan el núcleo central de la obra, superando la profundización e indagación de la construcción de los personajes que acaban cediendo sus atributos ante la densidad de los cuestionamientos expuestos en la trama.

Podría parecer que esta característica, acostumbradas como estamos a que la novela se nutra de la profundidad de sus personajes, retirase densidad a la construcción narrativa de la obra y, sin embargo, ello no sucede. La formación narrativa que propone *Cicatriz* consigue –y en gran medida debido a esa escasez de información sobre los personajes– que la lectura consista en una mirada hacia un abismo. La lectura, que resigue la historia de sus dos protagonistas no puede más que asomarse a la angustia de sus posibilidades, sin ninguna certeza definitiva. Al estar excluida de la construcción en profundidad de sus dos personajes principales, la instancia lectora se ve arrastrada también al campo de la indefinición y la angustia que caracteriza también la experiencia en la trama de sus personajes. La constricción –de datos, de información, de contexto y de solución– y la amplitud –de posibilidades que abre la trama– deja la lectura en suspensión sobre las acciones y motivaciones de los personajes. En cierta medida, se podría decir que *Cicatriz* es un texto que exige la actualización de la lectura crítica para crear sentido, sin ella, el texto se mantendrá inacabado.

Esta construcción parte, así, de una menguada exhibición de la interioridad psicológica de los personajes, pero no deja de poner de manifiesto que esos personajes fueron reducidos por culpa de unos factores que no controlan. Sonia y Knut, así se llaman los dos protagonistas, son dos figuras de la angustia inmersos en el contexto del desastre que la vida en las sociedades del neoliberalismo suele causar a sus ciudadanos. En el imaginario de *Cicatriz* la vida contemporánea es, esencialmente, un lugar de conflicto y de violencia, un lugar altamente preparado para el consumo y la alienación, pero poco preparado para la vida intersubjetiva sin precio, es decir, no mercantilizable.

El amor que presenta *Cicatriz* es el amor como lo define Byung Chul-Han en su *La agonía del eros* (2017a) es un amor que "se positiva para convertirse en una fórmula de disfrute" (2017a:37). Dominados por el poder, el mercado y la necesidad de placer, los personajes de *Cicatriz* solo se relacionan a través del poder, el poderío de uno sobre el otro y quien sabe viceversa. De nuevo, Byung Chul-Han avisa: "La sociedad del rendimiento, dominada por el poder, en la que todo es posible, todo es iniciativa y proyecto, no tiene

ningún acceso al amor como herida y pasión" (*ibíd.*). Sin herida no hay amor, qué podrá decir, entonces, del amor, una novela que es, desde su título la clausura de una herida, ¿una cicatriz?

Cicatriz es, ante todo, una topografía de la insuficiencia comunicativa y el aislamiento de los cuerpos. Mesa crea una trama menos sobre sus personajes que sobre la forma en la que la posibilidad de actuación transformadora se puede ver anulada por la reproducción de los códigos opresivos que los mecanismos de la modernidad. *Cicatriz* tematiza la comunicación paralizante y la forma en que los cuerpos que articulan esa comunicación insuficiente acaban derogados y suprimidos de sus vinculaciones con los demás. Los dos cuerpos de la trama de *Cicatriz* empiezan y acaban relegados a una existencia angustiante. Sin acceso "al amor como herida y pasión" (*ibíd.*) la literatura y la creación literaria, por lo menos para uno de ellos, surge como una posibilidad de cura y emancipación de la opresión. Así, la propuesta que presenta esta lectura lee en la novela de Mesa una alegoría la posibilidad de emancipación a través de *autopoiesis*, un alegato a la creación literaria como vía hipotética –y precaria– de liberación del discurso y –por arrastre– del cuerpo.

Leída como una formulación de la emancipación, esta lectura de la novela *Cicatriz* intentará poner de manifiesto en la obra de Mesa el proceso de empoderamiento de la mujer de la trama a través de la recuperación del discurso, movimiento revelado en la creación literaria que el personaje ejecuta al final de la obra. Para ello, se reseguirá la historia de Sonia, la protagonista, presa de una relación tóxica y opresiva, con Knut –el otro protagonista y fuente de la opresión. En la relación entre los dos, Sonia se encuentra doblemente aprisionada al hombre: por un lado, a través de la negación que él ejecuta de la materialidad de su cuerpo y, por el otro, a través de la ocupación de la autonomía de su discurso y de su palabra. Sonia es, así, un personaje doblemente confinado a una relación que la desempodera y subsume: en el cuerpo y en el discurso.

Se propone aquí una lectura de la obra que resigue la reconquista de la libertad de Sonia a través de la progresión que el personaje presenta en el uso de su palabra. Una liberación que empieza con la reconquista de la posibilidad de usar la violencia en el discurso contra su agresor –Knut– pero que sólo se hace verdaderamente efectiva cuando, al final de la obra, la mujer es capaz de abandonar esa agencia violenta robada para crear un discurso propio y liberado: la creación literaria.

Cicatriz localiza a sus personajes en una topografía de la exclusión, ambos son figuras marginales, solitarias y angustiadas. Sin embargo, la novela elabora, a través del personaje de Sonia, una propuesta de fuga de ese estado angustiante a través de los usos de la creación literaria. *Cicatriz*, a través del personaje de Sonia, relata la posibilidad de fuga de la angustia hacia una vida fundamentada en la alienación del cuerpo ejecuada a través de la recuperación de la autonomía de la palabra.

Cicatriz tematiza y representa narrativamente la cartografía de una forma de incomunicación de los cuerpos y sus consecuencias afectivas en los sujetos. La novela es, en cierta manera, una variación del tema de la incomunicación de los cuerpos como una de las fuentes de la constricción y la limitación de la agencia en el mundo. El *pensamiento material*⁸⁴ necesita la dualidad funcional tanto del discurso como del cuerpo y cuando alguno de ellos entra en desequilibrio o se ve coaccionado, es la posibilidad misma de actuación como un todo lo que es puesto en causa.

Es en este enclave entre el cuerpo –ausente– y el discurso –cautivo– que la novela de Mesa se desarrolla. Este análisis procura mapear las formas de actuación hacia la liberación del personaje de Sonia, una mujer atrapada en una vida y en una relación que la mantienen secuestrada –en cuerpo y palabra– de su potencialidad agente. La novela misma acaba desarrollándose y presentando en su trama el confuso e improductivo mapa de la claustrofobia y la angustia en la que viven sus personajes. Además de la confusión y la angustia del espacio narrativo, creados a través de mecanismos narrativos como los constantes saltos temporales o la escasez de información sobre la vida y la biografía de sus personajes, se hace también evidente a lo largo de la novela el vínculo explícito entre la palabra y el dominio del cuerpo del personaje de la mujer por parte del otro protagonista. Es el refuerzo narrativo de una idea que la trama deja intuir y que se materializa en la construcción narrativa de sus dos personajes principales: que hay una

⁸⁴ La idea de que el pensamiento y el discurso están íntima y materialmente vinculados a las posibilidades de actuación del cuerpo es una idea que ha sido expuesta insistentemente también desde la teoría de los afectos. Un testimonio de ello es el pensamiento de la investigadora y artista Paula Caspão, quien plantea tanto su la investigación crítica como su propia producción artística como un "espacio de pura intermediación"(Caspão, 2015: 133) entre el desplazamiento físico y los usos del discurso, un lugar al que denomina, precisamente –y guiada por la influencia, manifestada de Paula Carter– de "pensamiento material" (142).

fuerte vinculación entre las posibilidades de coerción o liberación de un sujeto y el dominio de la palabra tiene sobre el cuerpo.

Cicatriz elabora, según esta lectura, una reinterpretación del tema del discurso como afectación física que se hace especialmente evidente en la construcción de la relación entre los dos protagonistas, Knut y Sonia, que se ven envueltos en una relación tóxica – especialmente para Sonia– y dominante –dominación de ella por él. Una relación que se construye solo a través del discurso –revelando la potencia coercitiva de los usos de la palabra– a distancia y por escrito. Entre Knut y Sonia se establece una relación absolutamente virtual y en la distancia, una relación que, precisamente porque está basada en su condición de incorporeidad y en la que el discurso es el único medio de relacionamiento, demuestra la potencia –de opresión y emancipación– que el discurso puede ejercer sobre el cuerpo. En *Cicatriz*, asistimos a la forma en la que la palabra se convierte en el vehículo por el que la influencia del hombre impregna y afecta la corporeidad de la mujer, ejerciendo con esa palabra armada una opresión y una ocupación absoluta del cuerpo y de la existencia de Sonia.

La centralidad de la palabra y el cuestionamiento sobre sus usos y potencialidades, además de sobre sus consecuencias afectivas y corporales fueron las preguntas que esta lectura se planteó al texto de Mesa, dando especial énfasis a la forma en la que el personaje de Sonia construye su particular espacio de actuación en libertad. Una lectura que llevó a la necesidad de algunas preguntas centrales, pues no es posible leer críticamente la novela sin que surjan algunos cuestionamientos de tipo socio material, o corpóreo ideológico: ¿cuáles son, pues, las consecuencias para un relacionamiento intersubjetivo cuando existe solo en la virtualidad del mundo incorpóreo digital y está mediado únicamente por la palabra, es decir, sin el anclaje del cuerpo? ¿Qué ocurre cuando la materialidad del cuerpo está excluida o interpuesta por una pantalla o por una página, por una letra y un discurso que no provienen de un cuerpo vivo sino de un interpuesto mecánico –hoja, pantalla? La primera –y, quizás, como se verá, precipitada– conclusión a la que se llega es que, al contrario de lo que quizás se podría esperar, la ausencia del cuerpo no genera más espacios de libertad –quizás sí más liberalización de su uso– sino nuevas formas de opresión y violencia sobre otro cuerpo. A lo que *Cicatriz* apunta es que el discurso, cuando tiene el cuerpo como agente, está totalmente vulnerable, tan vulnerable como el cuerpo que lo afirma.

Esa vulnerabilidad es parte de la clave de la libertad de Sonia, una libertad que se hace en la relación a destiempo, relación atópica, incorpórea y por ello irremisible a una lógica normativa de opresión. Esto recuerda a los usos emancipadores del Eros como contrapeso y contrariedad a los usos mercantilizados del cuerpo pornográfico del neoliberalismo como los teorizó el filósofo Byung Chul-Han. Para Han, en esta dicotomía entre el Eros y la pornografía del cuerpo reside parte del fundamento de la exclusión y dominación de las potencialidades emancipadoras de lo que Han, leyendo a Emmanuel Levinas, denomina la ética del Eros:

La sociedad, como máquina de búsqueda (*face*), que se expone como mercancía con una desnudez pornográfica y se entrega a una visibilidad y un consumo total (...) la negatividad del otro, sobre la alteridad atópica, que está hoy en vías de desaparición en una sociedad que se vuelve cada vez más narcisista. La ética del Eros de Lévinas puede reformularse, además, como una resistencia contra la cosificación económica del otro. La alteridad no es ninguna diferencia que pueda consumirse (...). El Eros es, asimismo, una relación *asimétrica* con el otro. Y de esta forma interrumpe la relación de cambio.

(2017a:41)

El relacionamiento entre los protagonistas que presenta la novela de Mesa, al estar fundamentado en una ausencia corpórea –porque se da en la ausencia y solo por escrito– permite que la asimetría del discurso afectivo ocupe la totalidad del espacio intersubjetivo. Sin cuerpo que lo sostenga, el relacionamiento que presenta *Cicatriz* vive solo del discurso, pero sin los anclajes normativos habitualmente capitalizables a la materialización consumible. Porque se nutre de la ausencia, el relacionamiento que presenta *Cicatriz* es, en potencia, una forma de actuación disruptiva. Recuperando la dualidad que propone Byung Chul Han en su *La agonía del eros* (2017a) se puede leer la ausencia material como un acceso a la dimensión del deseo del otro como "añoranza" y negatividad capaz de contrarrestar la positividad del consumo del otro a la que nos ha acostumbrado la sociedad de consumo.⁸⁵ Esa negatividad en el acceso al otro es

⁸⁵ "[e]l deseo añorante no es 'racionalizado' hoy mediante el aumento de decisiones y criterios electivos. A causa de una libertad de elección sin límites amenaza más bien el *final del componente de añoranza del deseo*. El deseo añorante es siempre anhelo del *otro*. Lo alimenta la negatividad de la sustracción. El otro

representada, en la trama de *Cicatriz*, a través de su no linealidad, rechazo de la fantasía de progresión a la que los *happy endings* (Ahmed, 2010b) nos han acostumbrado.

En efecto, la trama de *Cicatriz* no presenta una progresión, sino que se construye en un movimiento circular. La novela es el relato de un empoderamiento no progresivo, no lineal, no funcional y, por ello, no definitivo. La trama cuenta la historia de la emancipación de una mujer, Sonia y de Knut, el hombre del que se liberará y con el que se relaciona virtualmente, por ordenador y mensajes de móvil. La pareja, que mantiene una relación virtual de varios años, solo se encuentra físicamente una vez, haciendo así que la palabra se constituya como material dominante de esa relación, fundamento y, además, sustituto del cuerpo.

La relación entre los dos protagonistas de *Cicatriz* se construye en la demora y la desaceleración de la distancia como negatividad y rechazo a la hipervisibilización asociada al sistema normativizador del hiperconsumo. La distancia entre Knut y Sonia recuerda, así, la resistencia de quien cierra los ojos ante la hiperestimulación del mercado: "Ante la pura masa de imágenes hipervisibles, hoy no es posible cerrar los ojos. Tampoco deja ningún instante para ello el rápido cambio de imágenes. Cerrar los ojos es una *negatividad* que se compagina mal con la positividad y la hiperactividad de la sociedad actual de la aceleración (...). Cerrar los ojos es precisamente *mostrarse la conclusión*" (Han, 2017a:76). Esa negatividad como conclusión y que es también la distancia contemplativa que construye la relación de Sonia y Knut es, en parte, el camino que traza la trama de la novela.

La trama de *Cicatriz* depende de esa negatividad del contacto, de esa demora del toque y de la imagen. Es, por ello, una novela contraproducente, es decir, una novela que es contra la producción porque en la distancia que impera entre los dos personajes hay un vacío que no se ocupa, que está desahuciado. Por ello, como nota Ana Rodríguez Fischer, en

como objeto de anhelo se sustrae a la positividad de la elección. Aquel 'yo' con su 'capacidad aparentemente infinita de enunciar y refinar criterios para la selección de pareja' no *añora*. La cultura del consumo sin duda engendra nuevas necesidades y deseos a través de cuadros y narraciones imaginarios de los medios. Pero la dimensión de la añoranza se distingue tanto del deseo como de la necesidad" (Chul-Han, 2017a:71). Es esta dimensión encontrada por el filósofo, entre el deseo y la añoranza, el lugar de la posibilidad de superación del relacionamiento basado en la "información" (*ibid.*) como hipereposición de la fantasía del otro. Ese exceso de información elimina la fantasía y destruye la negatividad del otro en pro de una positividad reproductora de la heteronormatividad (*vid.* Chul-Han, 2017a:59-91).

Cicatriz lo aparentemente inocuo –el gusto por la literatura– se convierte en una "verdadera pesadilla" (2015):

[T]odo sucede en el ámbito interior de los personajes en la repercusión que en sus vidas tiene una relación virtual que desata emociones y sentimientos desconocidos en Sonia, una joven 'normal' que busca su camino en la vida, tras entrar en contacto con Knut a través de un foro literario de Internet (...). En esta historia, lo que parece una relación exenta de intereses espurios, impulsada únicamente por la curiosidad y las afinidades electivas en torno a la literatura (...), acaba en una verdadera pesadilla para una Sonia (...) atrapada entre la fascinación y la repulsión.

(2015)

Sonia es pues, y recuperando nuevamente las palabras de Rodríguez Fisher, un personaje "atrapad[o] entre la fascinación y la repulsión" (*ibid.*) hacia Knut. Ese lugar es un umbral antes que una valla y Sonia se mueve en la trama dentro y fuera de ambas –fascinación y repulsión– hacia Knut. Es ese lugar umbral que la constituye como figura de angustia, atrapada y liberada, entre la repulsa y la fascinación. *Cicatriz* es el relato de una compresión, de una presión angosta y angustiante que Knut ejerce sobre Sonia a través de la limitación, la constricción y la modificación pigmaliónica⁸⁶ de su cuerpo, su palabra y su discurso. *Cicatriz* se puede leer, entonces, como la narración del proceso de aprisionamiento y liberación de Sonia de la relación opresora que mantiene, a distancia, con Knut. A través de la negación del cuerpo por la distancia y la ausencia Sonia acaba siendo doblemente confinada, por un lado, materialmente, en la negación y desplazamiento de su cuerpo y, por otro, en la ocupación de la agencia de su propio discurso, a través de la ocupación y modificación de su palabra.

Cicatriz elabora, así, una reflexión sobre la inevitable complicidad entre la palabra y el cuerpo y las consecuencias ineludibles de uno sobre otro. Es por ello por lo que Sonia solo inicia verdaderamente el proceso de emancipación de su cuerpo cuando retoma para sí el dominio de la palabra. Si la captura se hizo por la palabra, la liberación solo devendrá verdaderamente efectiva con la creación de un discurso propio. Un discurso propio que

⁸⁶ *Cicatriz* es, también, una relectura del mito de Pigmalión, en el hombre que recrea su fantasía en la reconfiguración de la mujer: "Knut la adora. Construye un objeto de culto a través de ella. La venera" (Mesa, 2017a:112).

es representado en la novela a través de la autoría de una obra literaria. Aunque el proceso de emancipación de Sonia empiece por el uso de la palabra violenta –Sonia agrede verbalmente a Knut cuando inicia su liberación⁸⁷– la verdadera emancipación y corte con la influencia del hombre solo se da cuando Sonia crea una obra literaria propia. En cierta medida, *Cicatriz* es la recreación del tópico que otorga a la literatura y a la creación poderes emancipadores. Así, la literatura como medio de creación y ejecución de la palabra propia emancipada será la metáfora de la salvación que propone la novela de Mesa.

Sin embargo, *Cicatriz* no se cierra en una propuesta de liberación acabada y definitiva, ya que, si es cierto que la novela relata una vía posible a la liberación de Sonia, omite, sin embargo, el siguiente paso y lo que, efectivamente, sucede después. El texto cierra sin un final definitivo y en la duda que se abre surge el margen necesario para que la lectura no actúe como una restricción más. Quizás la mujer vuelva al punto en el que empezó la trama, pues en sus últimas palabras la novela acaba con Sonia deambulando por el barrio en el que vive Knut. Entonces, quizás la novela sea un círculo y no una progresión. Sin embargo, esta es, no hay que olvidar, la condición de libertad del texto literario, en él no hay compromiso que cumplir con ninguna verdad que no esté en él. No hay ningún mandato soteriológico que lograr a toda costa, no estamos en el reino de la salvación, sino en una obra que, aunque comprometida, no busca la salvación definitiva sino una propuesta de emancipación, una de muchas que la ficción está capacitada para proponer. En *Cicatriz* no hay cierre porque la clausura es la condición del encierro, y lo que se busca es, precisamente, su contrario: la posibilidad de una vía de emancipación de la angustia.

Así, desde sus varios planos narrativos y temáticos, pero también desde su construcción formal, *Cicatriz* se construye y regodea en esos paisajes de la angustia. Encerrada entre la construcción de sus dos personajes principales, la novela está totalmente ocupada por

⁸⁷ Antes de ganar un espacio discursivo propio, Sonia reacciona con las armas que conoce, es decir, con la misma materia que la oprime: la violencia del discurso. Por ello, lo primero que surge es la palabra violenta, mucho antes que la soberanía de la voz. Primero la furia y la voz en grito y solo más tarde, madurada en el uso soberano de la palabra, viene la *autopoiesis* con la creación de una obra literaria. En el primer uso de la violencia del discurso de Sonia hacia Knut la mujer, después de insistentes llamadas a su teléfono fijo le grita: "Escucha, dice. Me has interrumpido. Estaba follando con él, ¿entiendes? En pleno lío, ¿me oyes? ¿Eres capaz de imaginarlo? ¿No? Bueno, pues imagínalo. Es lo que pasa cuando se llama a estas horas a un teléfono que nadie te ha dado. Así que no vuelvas a llamarme de aquí en adelante. Nunca. Nunca. ¡No te atrevas a hacerlo! (Mesa, 2017:42).

las figuraciones de Sonia y Knut, que habitan la totalidad claustrofóbica de la obra y que son la totalidad del cuerpo, figura y subjetividad de la novela. La trama de *Cicatriz* empieza y acaba en Sonia y Knut y su espacio narrativo solo se fija y acompaña la relación que establecen los dos a lo largo de una década. En el relato, se construye difusamente las líneas de una relación marcada por la palabra, una relación alimentada de literatura que se encierra –o reinicia– con una obra literaria.

La obra empieza con Sonia y Knut conociéndose en un foro virtual de literatura y acaba con la presentación de una obra literaria escrita por Sonia. Será, pues, a través de la literatura y profundamente marcada por y dependiente de la palabra, que la relación entre los dos personajes se desarrolla y transforma en la trama. Desde que se conocen en el foro literario e intercambian las primeras palabras virtuales, será la promesa de la oferta de un libro –potencialmente de varios libros– lo que arrastra Sonia hacia Knut. A partir de ese momento, la relación entre los dos protagonistas estará marcada hasta el final por una simbiosis entre la obra literaria, el cuerpo y la palabra. En una de las primeras conversaciones que tienen, Knut le pide a Sonia una fotografía, a cambio, Knut se compromete al envío periódico y por correo de libros (unos libros que, como se sabrá, nunca son comprados, sino robados en grandes almacenes). A partir de ese momento empieza una dinámica entre los dos alimentada por los libros y por la dependencia. A cada libro ofrecido por Knut, como cambio, Sonia deberá escribir reseñas, impresiones, opiniones o análisis sobre cada uno. Progresivamente, las cajas de libros se van haciendo cada vez más pesadas y frecuentes. Se dilatan y ocupan más y más espacio, físico y temporal, en la existencia de Sonia.⁸⁸ La relación abarca, en el tiempo de la narración, más de siete años, durante los cuales se ven una sola vez.

Cuando finalmente se encuentran, en la primera y única vez que se ven físicamente, Knut entrevé en el abdomen de Sonia una cicatriz "se te nota una marca, le dice (...) la cicatriz de la cesárea, añade" (2017:11). Es probable que esta cicatriz sea la misma que da título a la obra, si es así, el título *Cicatriz* es, entonces, la formulación concisa de la marca que

⁸⁸ Esta existencia abusiva e invasiva de Knut a través de los objetos ha sido, en palabras de la autora, una de las ideas que le interesaron transmitir en *Cicatriz*. Eso mismo afirma la autora en entrevista a "El cultural": "Los objetos son muy importantes en el libro, y no solo porque el personaje masculino sea un fetichista, sino también porque los objetos cobran un papel simbólico a lo largo del libro: la casa de ella se va invadiendo de objetos, la presencia de él se manifiesta con los objetos, objetos que en realidad ella no desea pero que se siente incapaz de rechazar" (Mesa, 2015).

un parto ha dejado en Sonia. Esta cicatriz de la cesárea –cicatriz exclusiva de la maternidad– remite, como se ha sugerido, al título de la novela, pero, además, en el edificio paratextual de la obra, retoma también el epígrafe que abre la novela en la primera página que antecede al primer capítulo. A su vez, este epígrafe es un fragmente de una novela de Marta Sanz, con la que abre, evidentemente, un diálogo literario y autoral. Así, en el epígrafe se puede leer el siguiente fragmento de la novela de Sanz *Amor fou*: "El coche es extremadamente veloz, y las cicatrices se generan con la culpa y la culpa es una forma, más bien insípida, de enfrentarse al mundo. Marta Sanz, *Amor fou*" (Mesa, 2017:7).

La cita en epígrafe de Sanz, por un lado, refuerza el vínculo intelectual y literario que mantienen las dos autoras y por otro, contiene concisamente uno de los motivos reiterados en la novela a través del personaje de Sonia: la condición ambigua de la culpa y el dolor angustiante como constrictores y a la vez potenciadores de la acción. La cita del epígrafe remite tanto a la idea de la culpa como una forma inexpresiva –"insípida" (*ibid.*)– y ausente de enfrentarse al mundo; como presupone, también, su natural contrario, que la velocidad y la intensidad liberadas de esa culpa pueden surgir como forma de sutura –cicatrización– y libertad –en velocidad– de la que ha sido limitada, tema que, por otra parte, es uno de los *leitmotiv* de la obra de Sanz. La relación entre la acción y la inacción del cuerpo vinculada a la elaboración de la culpa y los malos sentimientos es, sin duda, uno de los motivos de *Cicatriz* (y, por extensión, como se irá comprobando en esta investigación, de la obra de Marta Sanz y de Sara Mesa), un motivo que el personaje de Sonia manifiesta en su recorrido hacia la liberación del dominio de Knut. Esta condición abre, además, otra posibilidad para la comparación de la tematización del dolor y la impropiedad de la acción entre los personajes de mujeres en las dos autoras.

Este diálogo intertextual e interautoral se hace aún más evidente si se buscan las coincidencias entre las protagonistas *Amor fou*, la novela de Sanz citada en epígrafe por Mesa y *Cicatriz*. La primera y más visible coincidencia es que ambas protagonistas tienen, y en ambas narraciones ese hecho es enfatizado, la misma cicatriz: Elisa y Sonia comparten la cicatriz de una cesárea. Así, tanto la protagonista de la novela de Sanz, Elisa, como Sonia de *Cicatriz* están marcadas por la misma huella maternal, cicatriz exclusiva de la mujer fértil y en ambas, una marca escondida y rechazada. Para la protagonista de

la novela de Sanz será esta cicatriz el motivo que impulsará la acción de venganza de la mujer que considera haber sido rechazada por su amante por culpa de esa cicatriz.

Así explica la voz narrativa el momento decisivo del abandono de Elisa: "Su cicatriz ofrecida como el tallo rugoso de una planta. Aunque no mostrara su rechazo, es como si Adrián se hubiera tapado los ojos para no ver la consistencia amoratada del queloide y de la carne cosida toscamente» (Sanz, 2013: 81). Esta sutura queloide, revelada al hombre que actúa como el contrario y obstáculo a la liberación, es también aquello que fundamenta el rechazo de Sonia por Knut: "También había tu cicatriz, tu fea cicatriz» (Mesa, 2017:182). Ambas mujeres, cicatrizadas, son arrojadas a un lugar impropio e improductivo por los hombres que las acompañan por culpa de esa cicatriz cuyo origen comparten y que será también el motor de su liberación.

Sin embargo, y a pesar de las similitudes, la relación que mantiene cada una con su cicatriz es muy diferente, tal como el papel que la cicatriz ocupa en la figuración de uno y otro personaje. Así, si para Elisa de *Amor fou* la cicatriz es la palanca para el resentimiento y la violencia y es también la justificación para la venganza sobre el cuerpo del hombre que la rechazó; en cambio, en la novela de Mesa, y a pesar del lugar central que tiene en el título, apenas se alude a la cicatriz de Sonia apenas y, cuando es mencionada la escena del abandono, ocupando un lugar fugaz y marginal en el relato.

En *Amor fou* de Sanz la cicatriz del personaje de Elisa se erige como el tema que, repetido compulsivamente, reviste toda la subjetividad y fundamenta la actuación del personaje de la mujer. La cicatriz de Elisa en *Amor fou* ocupa no solo toda la construcción figurativa del personaje, sino que, además, es el único fundamento de actuación de la mujer en la trama. La cicatriz de Sonia en *Cicatriz* opera de manera distinta a la novela de Marta Sanz, pues en la novela de Mesa la cicatriz de la mujer no solo no es predominante en la trama, sino que tampoco lo es en la construcción figurativa de Sonia. Diferente de la cicatriz de *Amor fou*, que reaparece cada vez que se menciona en la trama a su portadora Elisa, en *Cicatriz* de Mesa la marca de Sonia solo es mencionada dos veces, en las primeras páginas de la obra y en el diálogo que marca el final de la relación entre Sonia y Knut. Además de la infrecuencia de sus menciones en la trama –pese, no hay que olvidar, ser el título de la obra– en ambos en que es mencionada la cicatriz lo es por Knut y nunca por Sonia.

No solo es significativo que la frecuencia de aparición de la cicatriz sea bien menor en *Cicatriz* que en *Amor fou*, sino que, además, mientras Elisa de *Amor fou* centra todas sus acciones alrededor de la vergüenza que siente por sobre esa cicatriz vista y rechazada por el hombre; en *Cicatriz* no solo ni si siquiera es Sonia que la menciona, sino que, además, la mujer parece no tener ninguna reacción a esa mención por parte del hombre. De este modo, y a pesar del dialogo que sin duda establecen las dos obras y sus dos personajes, la relación que cada una de las mujeres ficticiales mantiene con la marca es, como se ha visto, señaladamente diferente.

En *Cicatriz*, como se ha dicho, la marca de Sonia aparece mencionada dos veces y siempre a través de Knut. Sin embargo, y pese a la escasez de menciones, en la cicatriz que se anuncia desde el título reside parte de la carga simbólica de la obra. Así, en la primera vez que surge mencionada la cicatriz de Sonia es especialmente significativa pues surge después de una secuencia de elementos paratextuales que marcan en cierta medida la importancia que la cicatriz –aunque mencionada directamente, como se ha dicho, solamente de dos veces en el relato– tiene en la construcción de la obra.

El primer elemento fundamental de ese edificio paratextual es el título -"*Cicatriz*" - que condiciona de entrada las expectativas de la lectura: la novela que se está a punto de empezar es un relato sobre una –singular– cicatriz. El segundo elemento de la secuencia paratextual se puede leer en el epígrafe de la novela ya mencionado y que, a través de una citación de una obra de Marta Sanz refiere como "las *cicatrices* se generan con la culpa" (Mesa, 2017:7). Pasando la página del epígrafe la obra muestra el título de su primer capítulo, numerado con "0.", como si fuera aún una antesala entre el paratexto y el texto de la obra. Ese capítulo intermedio se titula, precisamente, "Cicatriz". La secuencia anterior predispone la instancia lectora a una lectura que anticipa, equivocadamente, la presencia manifiesta y relevante de una cicatriz en el relato que se está a punto de empezar. Sin embargo, la manifiesta ausencia de otras menciones a una cicatriz hace que las dos veces en las que sí es mencionada, cobren especial relieve.

La primera de las dos veces en las que se menciona la cicatriz es precisamente en el capítulo 0. titulado "Cicatriz". Es en este capítulo, localizado al final de la secuencia paratextual anteriormente descrita, donde se encuentra el lugar textual en el que se

menciona por primera vez la cicatriz de Sonia. La mención ocurre en las primeras páginas del texto, en una escena que consiste en una *prolepsis* de la trama al futuro y único encuentro físico entre Sonia y Knut:

Se te nota una marca, le dice. Los ojos le brillan al hablar. Ella incluso puede notar el movimiento de las pupilas, que se le agrandan y empequeñecen por momentos. La cicatriz de la cesárea, añade. *Sí, supongo que sí*, admite ella. Ambos se ruborizan. *No me importa*, tartamudea él. Hace ademán de tomarla por el brazo, pero luego congela el gesto, como electrizado. *En serio, créeme. No me importa en absoluto*

(Mesa, 2017:11).

Esta "cicatriz de la cesárea" (*ibíd.*), brevemente mencionada en el cuerpo narrativo, aparece, como se ha visto, reafirmada en los elementos paratextuales encadenados que retoman y confirman su centralidad en la obra. Sin embargo, y a pesar del refuerzo paratextual, después de esta primera mención, tendrán que pasar casi ciento ochenta páginas para que, y ya llegando al final de la obra, la cicatriz que los elementos paratextuales han mencionado y dado a conocer vuelva a aparecer en la trama.

En la cronología de la narración, la segunda mención a la cicatriz tiene lugar siete años después de la primera mención anteriormente citada y es una rememoración de –nuevamente– Knut a aquel primer y único encuentro entre los dos. Knut vuelve a mencionar la cicatriz de Sonia en la última conversación que mantienen y precisamente cuando Sonia anuncia la ruptura. Después de casi una década de relacionamiento, y después del proceso de liberación que lleva Sonia a escribir una obra literaria, la mujer decide comunicar a Knut su firme intención de terminar con la relación entre los dos. Ante la liberación de Sonia, sabiéndose rechazado, Knut retoma la mención a la cicatriz como retaliación: "También había tu cicatriz, tu fea cicatriz. Te la vi, te lo dije, luego me arrepentí. Ahora me doy cuenta de cuán significativa era esa señal. Ni más ni menos que la constatación de una realidad que yo me empeñaba en disfrazar" (Mesa, 2017: 182).

Así es como en la novela se narra, efectivamente, –coincidiendo con las expectativas generadas por su título– una cicatriz en dos lugares predominantes de la narrativa: el principio y el final. Sin embargo, esa cicatriz que es mencionada solamente estas dos

veces en toda la narración desarticula las expectativas sobre su centralidad generadas por la construcción paratextual que abre la obra. Esas dos únicas menciones enmarcan la trama siendo que es en el espacio entre la primera y la segunda alusión a esa cicatriz de Sonia que transcurre el núcleo de la trama de la novela. Entre una y otra mención, Sonia es ocupada y se emancipa, deja que Knut influya en su cotidiano para perder en seguida la agencia de su discurso y de la libertad de su actuación. En las dos menciones a la cicatriz, Sonia se desempodera de su cuerpo y de su palabra para finalmente recuperar a ambos escribiendo una novela. Entre la primera vez que Knut ve y menciona la cicatriz y la segunda en la que la escarnece, Sonia es oprimida y arrebatada para conseguir emanciparse recomenzando como autora.

El camino de su liberación no es una evolución exponencial y positiva, Sonia termina, quizás, buscando nuevamente a Knut, quizás el resultado de su relación sea diferente ahora que ha tomado el pulso a de su facultad creadora. No se sabrá, la novela cierra sin decirlo. Lo que sí se sabe es que *Cicatriz* relata la historia de una opresión, de un hiato y del resultado de la liberación que se dio mientras la narrativa callaba. Sonia escribe un libro, pero desde la lectura nada se sabrá de ese proceso, la novela calla para la lectura lo mismo que Sonia calla para Knut. La narración tiene silenciados los años que intermedian entre la última discusión con Knut y el presente narrativo –años pasados– de la última escena que muestra a Sonia presentando su libro.

Así, la cicatriz en *Cicatriz* es más que una marca, una condena o simplemente una inevitabilidad de la piel que un día fue herida. La cicatriz de la obra, que es la cicatriz de Sonia, es una huella y un silencio y el lugar de una liberación, porque es entre cicatrices, entre una mención y otra, surge la emancipación. La resistencia de Sonia se hace, precisamente, desde el silencio hacia su cicatriz, en la asunción de ese rechazo a la verticalidad y lisura de la piel y que equivale, en el discurso, a la reapropiación de la autonomía de la palabra de Sonia. Esta cicatriz, al surgir mencionada en el relato solamente por Knut, deja de ser la memoria de aquella que revive una herida otrora abierta y pasa a ser el arma de resistencia de Sonia, pues la cicatriz es la marca de aquello que es capaz de herir a Knut. Así, el silencio que mantiene Sonia sobre su cicatriz⁸⁹ es la manifestación de la resistencia por la que pudo volver a reconquistar su discurso y su

⁸⁹ Una relación muy diferente de la que mantiene con su cicatriz la protagonista de *Amor fou* que la menciona continua y obsesivamente (*vid.* capítulo 1.3.2 de la presente investigación).

cuerpo y es también por ello, la marca que Knut no soportará recordar. La cicatriz es una interioridad, un secreto, tal como la obra literaria que, sin que Knut se de cuenta, Sonia va erigiendo a lo largo de los años. Una cicatriz en la piel y una obra literaria: ambas constituyen las estrategias secretas de fuga del personaje de la mujer.

Cicatriz es, así, el relato de una fuga de la violencia que fue posible por la ausencia del cuerpo a través de la recuperación del discurso como praxis emancipadora. A través de la narración de la recuperación de la soberanía del cuerpo por la palabra, la novela permite una reflexión sobre la vocación literaria como salvación y sobre el discurso como arma de rebelión y empoderamiento del cuerpo. Porque –y aquí reside el núcleo de la presente lectura– en *Cicatriz* la palabra que se salva es, en última instancia, el medio con el que se reconquista el cuerpo del personaje de la mujer. Porque la novela presenta un cuerpo que está íntimamente ligado a la palabra, Sonia sólo parece liberarse verdaderamente de la influencia de Knut no cuando deja de hablarle sino cuando, finalmente, es capaz de crear su propia obra literaria. La literatura, la creación literaria, surge, así, como el único antídoto para un cuerpo que ha sido subyugado por la ocupación de una palabra envenenada, una palabra opresora.

Cicatriz es una novela agorafóbica no solo en el tema de la clausura del cuerpo y del discurso sino en todos los ángulos que circunvalan y construyen la narración. Sonia vive presa de un ambiente angustiante, los espacios de la narración narrados son siempre interiores, cerrados, clausurados, la narración se mueve solo por habitaciones, despachos o salones, interiores amurallados, espacios angostos. Con pocos personajes y solo dos principales –la pareja Knut y Sonia– la novela está tan poco habitada que casi siempre la totalidad de la escena está ocupada por un solo personaje. Mayoritariamente, cada escena es ocupada por un solo personaje, al estar construida esencialmente por una estructura epistolar, a cada escena le corresponde un personaje –habitualmente Sonia– que, solo, angustiado, reacciona al mensaje que recibe del otro. Habitualmente, el punto de vista de la obra se concentra casi exclusivamente en Sonia. Es desde el punto de vista de la mujer que, a partir de la lectura, se tiene acceso tanto a las cartas de Knut como a las respuestas de Sonia. El foco narrativo se alinea casi exclusivamente en la focalización de Sonia, apretando así aún más los márgenes del espacio narrativo, haciéndolo más compresivo, más angustiante y ofreciendo, a la vez, una perspectiva privilegiada del proceso de emancipación de la mujer.

Además, al estar centrado en la focalización de Sonia el escenario narrativo está revestido por la misma opresión que padece Sonia. Sin embargo, a pesar de la centralidad de la focalización en Sonia, como se ha dicho, el proceso que acaba en la creación de la obra literaria no se describe en la novela. Esto es especialmente revelador de la construcción narrativa de la novela una vez que el relato, al posicionar mayoritariamente la narración en la focalización de Sonia, sería de esperar que narrarse su proceso creativo. Sin embargo, no es así y la narrativa elide los procesos que llevaron a Sonia a la emancipación por la palabra a través de la creación literaria.

Sin embargo, y aunque la narrativa elida los procesos de creación literaria del personaje y de qué forma la praxis literaria origina la liberación del cuerpo de Sonia, la verdad es que, pasada la elipsis temporal, Sonia retorna al espacio narrativo habiendo creado una obra literaria y liberada del yugo de Knut. La novela puede ser leída, entonces, como el relato del camino que va de la opresión y constricción del cuerpo por la palabra, a la liberación y emancipación de ese cuerpo a través de la praxis literaria.

Quizás porque el cuerpo es el único vehículo por el que se puede verdaderamente maquinar la estrategia de la emancipación, la novela se titula con una marca de la piel – la cicatriz– y no una del discurso –que podría ser más exacto en la historia de una relación virtual y epistolar como la que mantienen Knut y Sonia y en la que la marca de la piel surge solamente dos veces. Porque lo que se narra en *Cicatriz* es efectivamente la historia de la inevitable marca que imprime en el discurso un cuerpo cicatrizado. Porque el discurso herido proviene de un cuerpo herido, ese es quizás el tema que subyace el relato. Esta inevitable relación alquímica entre el cuerpo y la memoria imborrable es lo que recuerda también Marta Sanz en su ensayo *Monstruos y centauros*: "no podemos hacer borrón y cuenta nueva del peso del cuerpo, los trabajos, la repugnancia, los castigos infligidos en él. La cicatriz" (2018:63).

Es precisamente porque no se puede borrar la marca y la memoria del cuerpo que habrá que vivir con la cicatriz sin que esta usurpe la capacidad de actuación, movilizand o esa memoria dolorosa y reconvirtiéndola en actuación, en lugar de un sedimento angustiante. Precisamente ese proceso parece ser el modo con el que Sonia recupera su agencia, su cuerpo y su discurso cicatrizados y oprimidos. La movilización de la memoria dolorosa

se hace aquí a través de una creación literaria particular: fracasada. Parece ser que la obra que escribe Sonia solo sirve a sus intereses y que por ello es una producción no capitalizable ni consumible.

El libro que escribe Sonia es un fracaso de ventas, en la escena de la presentación del libro que cierra la novela la librería está prácticamente vacía y solo tres ejemplares son vendidos. La obra de Sonia es un fracaso de ventas porque es el resultado de una palabra cicatrizada que responde a una exigencia incompatible con el mercado: la palabra que se pronuncia desde un cuerpo marcado exige significar el dolor, no ordenarlo, capitalizarlo, o hacerlo consumible. Es en el momento en el que la palabra creativa muestra sus posibilidades sanadoras, surgen alrededor de Sonia las figuras representantes de la mercantilización del arte, iluminado el carácter improductivo de la creación de Sonia: editor y libreros constatan el fracaso de ventas del libro que escribió Sonia. Pero a Sonia poco le importan las exigencias del mercado: "Estas cosas son así, le dice el editor. A veces hemos tenido que suspender el acto porque no había nadie. No debes preocuparte. No es por ti. Sonia sacude la cabeza. No me preocupo, responde secamente" (Mesa, 2017:192).

Sonia no se preocupa, porque la obra literaria que ha creado –y sobre la que la narración no da ningún detalle– responde perfectamente a la condición de existencia de una creación literaria libre y revolucionaria: su improductividad y alejamiento del mercado. Es posible decir que Sonia, como mujer creadora, responde al llamamiento creativo que en su día anunciaba Adrienne Rich al reclamar la necesidad de una creatividad que no necesite devorar al otro para existir, una creatividad que no necesita ni pide convertirse en objeto consumible o en sujeto consumista: "No digo que, para escribir bien, o pensar bien, sea necesario hacerse inaccesible a los otros o volverse un ego devorador. Ese ha sido el mito del artista y pensador masculino, y yo no lo acepto" (Rich, 2010: 61). Es así como también Sonia se muestra poco preocupada con el éxito mercantil de su obra y con las evaluaciones que le hacen desde las potencialidades como producto de consumo. Sonia es un caso, como afirma Roland Barthes, de uso de la creación literaria como contravalor de lo consumible. El texto que presenta Sonia es, como quería Barthes, una producción intransitiva:

Porque lo que está en juego en el trabajo literario (en la literatura como trabajo) es hacer del lector no ya un consumidor, sino un productor del texto (...). Este lector [consumidor] está sumergido en una especie de ocio, de intransitividad (...): en lugar de jugar él mismo, de acceder plenamente al encantamiento del significante, a la voluptuosidad de la escritura, no le queda más que la pobre libertad de recibir o rechazar el texto.

(2004: 2)

De lo que avisa también Barthes es que tomar a la obra literaria como mercancía, como objeto de consumo retira la obra de su potencialidad liberadora, aquella voluptuosa y corpórea posibilidad que el texto tiene de afectar la carne de la instancia lectora: materialidad revolucionaria, praxis de la lectura. En esta dimensión cárnica y material *cicatriz* es, al final, una palabra poliédrica en sus distintas formas de ocupar la narración. La cicatriz ocupa, así, en la obra de Mesa, el lugar del nombre de su el título, del concepto al que remite el epígrafe, del título de su primer capítulo y de la marca física de su personaje principal. Sumando todas las dimensiones que en la obra tiene el nombre de la cicatriz, se puede decir que el concepto, omnívoro, acaba significando también la forma en la que el cuerpo marcado –el de Sonia– ordena, modifica y contamina la praxis de la existencia. La cicatriz ya no es solo el lugar que recuerda el dolor, es también la materialización de la actuación desde ese dolor.

Esa marca voluptuosa es el mensaje en clave que dice la cita de Marta Sanz en el epígrafe y que prepara la lectura en clave de la cicatriz disimulada en la obra: "El coche es extremadamente veloz, y las cicatrices se generan con la culpa y la culpa es una forma, más bien insípida, de enfrentarse al mundo" (Mesa, 2017:7). *Cicatriz* es, pues, la marca de una voluptuosidad –sensualidad, corporeidad– que la culpa imprime en el cuerpo. Es, nuevamente, la reciprocidad de los afectos en el cuerpo y del cuerpo en los afectos, es la constatación de la inevitabilidad de la marca de lo actuado, lo dicho y lo pensado en la carne. Es por ello por lo que, como afirma –nuevamente y en otro lugar– Marta Sanz: "es necesario contar historias y volver, en definitiva, a la literatura como forma de conciencia de la vida y como capacidad de nombrar y de intervenir en el mundo" (2014: 148). O, como afirma Françoise Collin, "No podemos prescindir de historias" (2006:131).

Mesa, Sanz y Collin parecen decir algo parecido, o si no, la conclusión del encadenamiento de sus pensamientos parece ser la misma: la literatura nace de una necesidad paradójica y necesaria. Escribir como liberación es acelerar el coche extremadamente veloz de Sanz, es generar más culpa, sin embargo, escribir es también fijar, detener en la palabra en las historias de las que no se puede prescindir. Encrucijada o paradoja entre la velocidad y el estatismo, pues en el relato se concede la palabra y a la vez se la petrifica. Dice Collin: "Nos relatamos historias y éstas reducen, al mismo tiempo, a un actor a su aparecer e inmovilizan tal aparecer en la red de palabras que no son las suyas. Relatar es dar sentido a lo heterogéneo sin unificar. El relato perpetúa la acción y sustituye la acción" (2006: 131).

Es así como, en este papel de poder ser la actuación y su sucedáneo a la vez, que la literatura pudo tener un lugar excepcional en la liberación de Sonia. De tal forma las historias son imprescindibles para la curación de Sonia que Knut, al saber que la mujer escribió un libro, reacciona reconociendo la inevitabilidad que conlleva el proceso creativo: "Te diría que me ha sorprendido la noticia, pero no es cierto. Yo ya sabía que tarde o temprano iba a suceder" (Mesa, 2017:173). Parece ser que era un camino ineludible y hasta Knut lo sabía: la liberación de Sonia tendría que pasar por el discurso y por la creación como el instrumento para que se hiciera efectiva la emancipación del cuerpo.

Con el vínculo entre el cuerpo y el discurso *Cicatriz* pone de manifiesto la ligadura inevitable que se da entre el habla y el movimiento físico. Una vinculación que, por otra parte, no debería sorprender, ya que en la palabra misma *discurso* reside la carga etimológica del movimiento, discursar también es mover y el movimiento es un atributo físico. Así siendo, al reclamar el *discurso* se reivindica también lo que en él remite al movimiento, a la carrera y al desplazamiento. Porque, y retomando a Roland Barthes, discurrir es un verbo que remite a la *cursa*: "Dis-cursus es, originalmente, la acción de correr aquí y allá, son idas y venidas, 'andanzas', 'intrigas'" (2011b: 11). Discursar es también exhibirse, mostrarse pronunciando hacia un objeto que se desea que escuche, discursar es, pues, una forma de exposición del cuerpo ante el otro. Así leído, el discurso es, entonces, una fisicidad, la remisión a una sensación física y a un pensamiento material que se expone. La palabra articulada –escrita– sale del cuerpo y retorna, así, al cuerpo, es una manifestación del cuerpo, pero también es una forma de actuación en él. La obra

literaria pasa a ser, bajo el dominio del cuerpo, del orden de la materia afectiva. En esta materialidad, la obra afecta y el texto el instrumento de asalto al cuerpo, capaz de conectar con la experiencia entre los cuerpos que escriben y que leen.⁹⁰

La misma intención de conectar la experiencia con la lectura y el discurso con el cuerpo es también la base de esta lectura de *Cicatriz*. En el título que presenta y anuncia el presente capítulo se lee "Cicatriz: el cuerpo como huella, el discurso como herida", esta ha sido la propuesta de una lectura crítica que pretendió ser una propuesta a dos bandas, una sínfisis que pretende dar cuenta de las líneas de análisis que aquí se proponen. Así, se dice y anuncia en el título de este capítulo, que la novela *Cicatriz* representa narrativamente en primer lugar, "el cuerpo como una huella" y, en segundo, "el discurso como una herida". Dos perfiles de la misma obra y que conforman la totalidad de la lectura crítica presentada.

Así, por un lado, "el cuerpo como huella" remite a la cicatriz del título y al vestigio de una ausencia –una antigua herida– en la materia –la piel– de Sonia. Una cicatriz es como una estampa, es un mensaje de un dolor ausente impreso en el presente. En palabras de Isaac Rosa en prólogo a la novela de Marta Sanz citada en el epígrafe de *Cicatriz*, una cicatriz es la "inevitable curación de toda herida, pero a la vez persistencia de su memoria para no olvidar que un día nos hicimos daño" (Sanz, 2013: 10). Entonces, al decir que el cuerpo es como una huella se afirma la virtualidad de la herida, pero también su carácter imborrable: un cuerpo cicatrizado es la afirmación de un dolor ausente pero cuyas secuelas se han hecho permanentes porque han cambiado la configuración del cuerpo. Una cicatriz es, entonces, una marca que se ha hecho necesaria, pues en ella reside la útil memoria de un dolor transformativo. Leída a la luz de esta idea, *Cicatriz* es, entonces, el relato el personaje de Sonia hace de la memoria de su dolor transformativo para que el olvido no comprometa su futuro.

La huella del cuerpo, o el cuerpo como vestigio, remite también al tipo de relación que mantienen los dos protagonistas de *Cicatriz*, una relación forjada en la distancia y en la virtualidad de la ausencia. El cuerpo del otro es una huella porque la materialidad fue sustituida por la virtualidad del discurso proferido a distancia. En la lejanía, el cuerpo del

90 En la archicitada y siempre vigente pregunta benjaminiana: «¿Qué valor tiene toda la cultura cuando la experiencia no nos conecta con ella?» (Benjamin, 2009: 218).

otro es solo un rastro. La incorporeidad es el fundamento que constituye la relación entre Knut y Sonia. Para estos cuerpos que se relacionan separados, la fantasía del discurso ocupa el espacio de la corporalidad. Es en ese espacio inaugurado por la distancia que el discurso se hace materia capaz de afectar: oprimir o liberar. Los cuerpos de Sonia y Knut son cuerpos diferidos, desplazados de su carnalidad y posteriormente rearticulados y moldeados por el discurso. Así deferidos, los dos cuerpos que presenta la novela con sus dos protagonistas son, necesariamente, cuerpos truncados y cuerpos incompletos que se usan el discurso para colmar la falta de carne de su relacionamiento. Así y finalmente, en el sintagma "*cuerpo como huella*" que el título de este capítulo menciona, remite al lugar desplazado de estos dos cuerpos protagonistas.

La segunda parte del título, "discurso como herida", retoma el tema de la violencia que el discurso es capaz de ejecutar sobre el cuerpo. La herida del discurso –que es, aquí recuérdese, el sustituto de la carnalidad– insiste en la violencia que manifiestan, pero también en la que generan los movimientos –que no progresión– de ocupación y recuperación del cuerpo de Sonia por el discurso de Knut. Lo que *Cicatriz* deja entrever es que una de las formas en las que Knut ejerce la ocupación y dominación de Sonia es a través de la palabra excesiva y de su discurso insistente y dominante. Knut accede a Sonia solamente a través del discurso, las cartas y los correos electrónicos, sin embargo, es a través de esa distancia que Knut construye un discurso excesivo, metódico y abusivo, capaz de ocupar y violentar la existencia de Sonia.

Es en este territorio entre el cuerpo retirado y el discurso dominador donde Sonia, desde su vulnerabilidad absoluta, apresada y dominada, elaborará la reconquista de su existencia a través de la creación literaria. Sonia ha sido ocupada: Knut domina su existencia, le escribe continuamente, ocupándola a través de la palabra y las epístolas que se multiplican. Pero será desde esa ocupación y esa vulnerabilidad el lugar desde el que la mujer erige su soberanía, conquistando para sí una palabra emancipada: Sonia se libera haciéndose autora. Así, *discurso como herida* es también una bifurcación: por un lado, la violencia sitiadora de Knut y, por el otro, la violencia discursiva que da paso a la emancipación material de Sonia. Esta es la expresión que la novela de Mesa elabora enseñando la ligadura invisible pero fatal que hace que un cuerpo se pueda liberar –o, por el contrario, obstruir y colapsar– a través de las voces que elaboran discursivamente la subjetividad.

Además de los protagonistas que nutren con su visión parcial y enrevesada la trama, la voz narrativa trabaja también en la construcción del mundo narrativo. Esta voz, cuya focalización externa se posiciona detrás de la mujer –cegando el acceso al así el espacio subjetivo de Knut– contribuye para el proceso de desfiguración de la realidad de los protagonistas y de la que apenas da indicios. Es sobre la espiral subjetiva de los protagonistas y sin permitir el acceso a la visión impersonal –típico de la voz impersonal en tercera persona– a la realidad de la trama, el lugar narrativo en el que se posiciona una voz impasible, ciega –o miope– a los ángulos muertos de la cotidianidad de los personajes.

Esta voz narrativa, que no da ninguna certeza a la lectura, es la que el crítico Martín Schifino, en su lectura de *Cicatriz* refirió como "una tercera persona impertérrita": "La voz narradora, una tercera persona impertérrita, que no yerra una coma siquiera ante la visión del descalabro, se limita a contarnos lo que se dicen. (...) 'Todo es delicado, vaporoso y, al mismo tiempo, profundamente perverso'" (Schifino, 2015). Sin embargo, a pesar de su puesta en escena, esta voz impertérrita no es, ni mucho menos, una voz blanca o inocente, sino que, como todas las formas de perspectiva que actúan en la narración de unos acontecimientos, es una voz inevitablemente parcial. Así, esta voz que narra y soporta, aunque impasible ante el descalabro, la historia de Knut y Sonia es la misma que desordena la cronología del relato, que abandona la secuencialidad en la construcción de una narración que avanza mediante saltos temporales. Es la voz narrativa, en apariencia adormecida y latente ante la preeminencia de las voces de sus personajes, la que presenta una narrativa cuya estabilidad del *continuum* del relato ha sido desequilibrada, dificultando así, aun más, el acceso claro a los acontecimientos.

El ejemplo más claro del desorden de la narrativa –pero también lo único que es capaz de guiar la lectura entre los saltos temporales– es nuevamente el aparato paratextual que sirve de apoyo a una narrativa que desordena al parecer desde todos los ángulos la cronología. Así, los títulos de los capítulos son los elementos que no solo explicitan el desorden de la cronología, sino que sirven de guía y mapa para la lectura de la trama. "Siete años antes", "Dos años antes", "Cuatro meses después", "Un año antes", "Por esas mismas fechas", "Tres meses antes", "Tres años antes": a través de los títulos de los capítulos la instancia lectora recibe un guía de la ruta cronológica de la trama, algo que

ni la voz narrativa, inmersa en los mecanismos de la narración, es capaz de hacer. Una vez más, solo el material paratextual es capaz de informar la instancia lectora de lo que realmente sucede en la cronología de la trama.

No solo la cronología es tergiversada, sino que, al estar en manos de una voz narrativa que la manipula, también la información sobre la biografía de los personajes más allá de la relación que mantienen es escasa e insuficiente para colmar las lagunas del relato. ¿Qué se sabe de Sonia? Poco. ¿Y de Knut? Prácticamente nada. Todo lo que esta voz calla es y no es el centro del texto. La voz narrativa o se disuelve⁹¹ o es estrábica y su ojo a veces desviado, a veces ciego, deja sin protección los costados del artefacto literario que es *Cicatriz*, unos costados que se constituyen también de los márgenes donde residen las claves que podrían clarificar la lectura de la biografía de sus personajes.

Sin embargo, y a pesar de su ausencia en la materialidad del texto, todo ese material significativo expulsado a la periferia es capaz de hablar –es decir, informar– sobre algo que es, en la trama de la novela, quizás bien más importante que los datos de la biografía de Sonia y Knut. Los hiatos en la cronología y las lagunas de información en el texto son la comunicación formal que la novela hace, por un lado, sobre la inefabilidad del origen de la violencia del discurso, a la vez, por otros, son un aviso sobre el lugar enigmático desde el que emerge la actuación de resistencia. Allí donde el ojo no alcanza, donde el texto no es capaz de formular un sentido, donde no hay estabilidad, ni lisura, ni homogeneidad, donde es imposible reconducir el discurso a la permanencia de un sentido, donde se está vulnerable y sin anclaje, el que es también el único lugar fuera del alcance de la palabra controladora de Knut –un lugar que hasta el narrador calla– allí, es donde eventualmente se instaura la posibilidad de resistencia de Sonia. Allí es también el único lugar al que tampoco la lectura no puede acceder.

Es así como el lugar donde la transformación de Sonia acontece y cuyo resultado se revela en el último capítulo (y que se puede decir que es el punto de llegada de la trama de *Cicatriz*, su resolución) es, precisamente, la información al no da acceso el relato. Una mujer se ha liberado: del discurso secuestrado a la creación de una obra, esa es la ruta de *Cicatriz*. Sonia empieza la novela apresada en una relación abusiva con Knut, en algún

⁹¹ "Me interesaba explorar la psicología de ellos dos. Yo creo que para eso es necesario un estilo en el que narrador se disuelva, se quite de en medio" (Mesa, 2015).

momento que la trama calla, la mujer escribe un libro y en el último capítulo, en las últimas páginas del relato, Sonia aparece libre de Knut y presentando ese libro. La palabra herida se cicatriza porque Sonia ha pasado de estar retenida bajo el discurso y las cartas de Knut, incapaz de contestar o librarse de su acoso, a cortar el contacto y a producir un discurso propio. Pero el relato de *Cicatriz* no enseña nada de este proceso, lo único que se sabe desde la instancia de la lectura es que la existencia de Sonia secuestrada y dominada por la influencia de Knut da origen, al final de la trama, a la creación de una obra literaria. El camino que va de un punto a otro permanece escondido detrás de enormes elipsis narrativas.

La construcción narrativa de estos lapsos y elipses se construye, como se ha visto, a través de una voz narrativa que silencia aquello que la focalización de los personajes no da acceso. Además, las supresiones de la voz narrativa, las elipses son potenciadas por la propia configuración narrativa de la novela, construida también por las transcripciones de las cartas que se intercambian los dos protagonistas. Al transcribir la correspondencia entre Knut y Sonia y omitir, cegándose al contexto y a las reacciones de los personajes, el mecanismo narrativo se posiciona ideológicamente –¿no lo son todos los posicionamientos? – de forma a bloquear el acceso a los procesos mentales que cada epístola tiene en su emisor y en su receptor. Se pone de manifiesto la estrecha relación entre el posicionamiento de la narración, lo narrado y la inevitabilidad ideológica que acarrea esa relación.

En su acercamiento al género epistolar, mezclado con una menguada voz narrativa y la focalización en el personaje de Sonia⁹², la novela va navegando en las transformaciones que Sonia padece a lo largo de los años de correspondencia con Knut. Sin embargo, lo que la narrativa enseña de las disposiciones, el pensamiento, los movimientos y la biografía de Sonia –y de Knut– están difuminados e invisibilidades bajo los mecanismos de la narración. La información que dan las transcripciones de las cartas es siempre parcial una vez que los personajes, no hay que olvidar, y a pesar de la relación de intimidad que construyen, no se cruzan en el espacio narrativo. Así, la carta con su escrita

⁹² Una construcción narrativa que la misma autora afirma haber sido su principal estrategia creativa: "aunque al intentar reducirla [la trama narrativa] a la relación entre dos personas que además es una relación a distancia, la dificultad fue básicamente encontrar el tono. Al principio pensé que sería bueno un tono epistolar, que lo hay, pero al final decidí mezclarlo y poner el foco narrativo en el personaje femenino" (Mesa, 2015).

diferida –y ante una voz narradora que ha dimitido de su función de transmisora de la información interna de las figuras– es la privilegiada fuente de información sobre Sonia y Knut. Además de la construcción de los personajes, la correspondencia es también el vehículo primordial que ambas figuras usan para relacionarse en la trama. Así siendo, no es de extrañar que la carta se constituya como el vehículo para la ocupación que Knut hace sobre Sonia.

La facilidad con la que Knut ocupa el espacio mental y físico de Sonia a través de la correspondencia se justifica no solo por el talante de sus personajes, sino también por las propiedades que son intrínsecas al gesto epistolar. La carta, que se transmite a través del contacto intersubjetivo diferido por la escritura, cobra una particular condición en el proceso de intercambio subjetivo. Una carta es siempre una forma de afectación duplicada, pues la carta que se expide es –casi– siempre una correspondencia que presupone al otro. Una carta es ya, desde la escritura en solitario del emisor, una *praxis* intersubjetiva. La correspondencia es una representación, la carta es una aparición del otro ante mí. Precisamente esta idea la formula Michel Foucault en *L'écriture de soi*: "Escribir es, por lo tanto, 'mostrarse', hacerse ver, hacer aparecer el propio rostro ante el otro. Y por ello hay que entender que la carta es a la vez una mirada que se dirige al destinatario (...) y una manera de entregarse a su mirada por lo que se le dice de uno mismo. La carta habilita, en cierto modo, un cara a cara" (1992:152).

Lo que destaca Foucault es que hay una materialidad subjetiva que la carta transporta y que se encarna en la virtualidad del otro que irrumpe en la lectura. Es por ello por lo que en *Cicatriz* las cartas son el caballo de Troya capaz de sitiar el cuerpo de la mujer. En el mundo del texto, un mundo agorafóbico, cerrado, atiborrado, las cartas son el vehículo con el que la hipergrafía de Knut obstruye todas las salidas. La carta es el vehículo de presencia y dominación con el que el discurso de Knut se hace progresivamente más intenso, desmedido y usurpador, dejando de comunicar para ejecutar la ocupación. Cada carta es un consumo y, en su exceso, una forma de deglución de Sonia.

Deglutida por la palabra, y puesto que la abundancia de signos que emite Knut agota la posibilidad del significado de los discursos anteriormente usados, el único acto verdaderamente emancipador que puede ejercer Sonia pasa necesariamente por la creación de un sentido nuevo, suyo, subjetivo y público. El sentido único y sin

destinatario de Sonia ha de ser absolutamente individual y por ello no puede ser una carta que presuponga al otro sino una obra literaria sin destinatario.

Cicatriz dibuja una sutileza y un crimen. Sonia elabora la sutil abertura de una fisura por donde puede empezar a liberarse su vida copada por la presencia de Knut. Ante la parálisis del discurso es imposible gobernar la vida individual, a la paralización de la voz corresponde una perturbación de la *estesia* –que tiene que ver con la percepción del propio cuerpo y la relación con otro cuerpo. En el cuerpo que rompe la continuidad con el cuerpo del otro, la subjetividad se debilita enormemente porque la palabra violenta sin la materia del otro deviene veneno. Si todo se hace virtual e incorpóreo, desaparecen los límites capaces contener la violencia del otro. Esa es la lección de *Cicatriz*: la enseñanza que reclama que sin un cuerpo que imponga límites, la palabra puede ganar formas potencialmente monstruosas, formas avasalladoras y capaces de ocupar un cuerpo y una existencia.

Cicatriz dibuja así un itinerario posible de la resistencia del discurso inmerso en los territorios violentos. Sonia es arrinconada y desprovista de su palabra, pero es también por la palabra que Sonia recupera la agencia para hablar desde un espacio que es suyo. Sonia crea para sí un discurso eximido de respuesta y de verdad: discurso artístico y por ello irremisible a una lógica homogeneizadora. Sonia se rebela y al hacerlo escribe y edita una ficción.

Finalmente, habrá que resaltar que, a pesar de una lectura –como la presente– que lee y se empeña en iluminar aquello que la trama cuenta sobre la historia de una emancipación, es cierto que *Cicatriz* termina de forma ambigua. Al estar esta lectura inserida en una investigación que debe a los preceptos científicos su veracidad, la lectura crítica no puede dejar de notar que hay un punto ciego –otro– de la trama en el que potencialmente la subyugación puede retornar. Así, terminada una presentación de su libro precisamente en la ciudad en la que vive Knut, después de varios años sin ninguna comunicación entre los dos, Sonia decide, al salir de la librería, acercarse al barrio en el que vive Knut:

Sonia comienza a andar. Knut ahora vive allí, aunque ella no recuerda el número (...). Las puertas se abren con un chirrido, suena un soplo de aire comprimido, se

baja un tipo. Podría ser él. Por detrás, sí, podría ser él. Sonia se detiene. La voz se queda congelada en su garganta. Lo ve caminar. Va cargado de bolsas, va trajeado. Podría ser él. Sonia avanza unos pasos, se detiene de nuevo. Él continúa andando al mismo ritmo. Se empequeñece mientras avanza. Se difumina. Desaparece.

(Mesa, 2017:194)

Aquí termina la novela. "Desaparece" es su última palabra. Nada más se sabrá. Ante esta ausencia de clausura y, peor aún, ante la insinuación de un retroceso, o un repliegue de la emancipada hacia el opresor, la novela cierra, acaba, sin conclusión que atienda a las expectativas –y ansiedades– lectoras. *Cicatriz* termina con una ausencia cuyo sentido habrá que inventar. Por suerte, leer es un acto inventivo, es descubrir una de las configuraciones que el texto contiene y que la lectura destapa. De la misma forma, rastrear la violencia en las intersecciones entre la voz, el cuerpo y el discurso, llevó esta lectura a lo que es, quizás, nada más que la expresión de un deseo: la ilustración de la emancipación del cuerpo por el arte.

No obstante, habrá que preguntarse si esta lectura es una efectivamente una pieza de conocimiento o solo la expresión de un deseo, una invención, un baile crítico particular. La respuesta la podría dar Jacques Derrida cuando describe la labor crítica como "ese deseo de invención, que llega incluso hasta el sueño de inventar un nuevo deseo, que sigue siendo contemporáneo, ciertamente, de una experiencia de fatiga, de agotamiento, de lo exhausto" (2017: 39). Tal como demuestra Sonia con su cuerpo, leer es también apoderarse del discurso y del deseo, rescatarlo del agotamiento, crear nuevas epistemologías, nuevas formas de transitar –que no ocupar– la extenuación, la fatiga y la angustia de los cuerpos ocupados.

En la ineludible pregunta que se hace Françoise Collin, repetimos, frente toda la expresión de resistencia en los territorios de la violencia y la dominación: "¿Cómo actuar, pues, sin acompañarse de la figura del dominio?" (2006: 31), quizás la respuesta esté, como para Sonia, en los reinos de la creación literaria como violencia contra el discurso excesivo y paralizante, en los desfiladeros angustiantes de la acción coaccionada. Así, se dirá que *Cicatriz* es también, además de la historia angustiante de una ocupación, una propuesta de emancipación a través de ese lugar angosto de la desempoderada. Una propuesta que pasa por hacer criminal a la palabra antes subyugada, haciendo que la palabra obstruida

por la angustia enseñe sus cicatrices como un mapa hacia la salida. Una cicatriz es, al final del angosto desfiladero de la novela, una marca que sirve para el recuerdo del paso de la piel por la vulnerabilidad, una marca que recuerda también que la angustia puede servir de acicate capaz de precipitar la rebelión y la liberación. La propuesta de una cicatriz como mapa doloroso capaz de cambiar el cuerpo y el pensamiento. La cicatriz como mecanismo –veloz, recuperando el epígrafe de Sanz (Mesa, 2017:7)– corte, desvío y marca capaz de imponer un pensamiento impropio de los afectos sobre los cuerpos y los discursos. La cicatriz que contiene *Cicatriz* es, finalmente, el interruptor que inicia un contaje de libertad –uno de muchos– una posibilidad entre todas que la obra no resuelve ni encierra en las paredes de su texto pero que la lectura puede, si así lo desea, destapar.

1.2.2: Las narradoras sin nombre de "Palabras-piedra" y "Mármol" de Sara Mesa

En este capítulo se leen conjuntamente dos personajes de dos cuentos de Sara Mesa, ambos del libro de cuentos *Mala letra* (2916a). Además de las obvias coincidencias –dos personajes de la misma autora que, además, provienen del mismo libro de cuentos– les une la similitud de que cada una de ellas encarna una formulación de la angustia estrechamente ligada a la idea de discurso. En cada una de las figuras, y desde su particular construcción figurativa, su transformación disidente en una existencia marcada por la angustia se erige a través del discurso y de la palabra.

Para una de ellas, la narradora de "Mármol", la angustia sentida en el cuerpo durante la infancia se convertirá en la producción literaria que la mujer adulta recuerda. De alguna forma, la angustia del miedo hacia el cuerpo –de la mano que sujeta erradamente el lápiz, del suicidio de un niño y de las amenazas de muerte– se transformará en el discurso disidente de la escritora. Para la otra figura, la niña narradora de "Palabras-piedra" el recorrido es, en cierta medida, el inverso: es el discurso angustiante y represivo que se hace constitutivo de la existencia. Para la figura de "Palabras-piedra" la disidencia se hace manifiesta en su propio cuerpo y a través de la mayor de las prohibiciones: el embarazo juvenil.

La primera de las coincidencias es que cada una de las dos figuras empieza el cuento siendo una niña, y es en la infancia donde se forja la cárcel de palabras que las configura como figuras de *angustia*. La segunda, es que ambas niñas tienen una relación con la *angustia* y con el discurso también semejante cuando comparadas. Para cada una de las figuras el discurso funciona como piedra angular de su particular construcción figurativa, ya que, para cada una de ellas, las palabras dichas o escritas son constitutivas de su formulación como personaje de la narrativa. En tercer lugar, ambas usan, además del discurso, el cuerpo para articular su particular formulación de la disidencia de los mandatos represivos y angustiantes.

El hecho de que ambos personajes sean niñas –cuerpos femeninos infantiles– es importante, pues establece una formulación particular de la lectura del mundo de las mujeres: la lente infantil. Elaborar un discurso sobre la realidad desde esa lente infantil acaba teniendo consecuencias en la consistencia de esa realidad descrita por cada una de las niñas. Por una parte, la idea de realidad desde los discursos de contención y represión a que los adultos están más acostumbrados –y que habitualmente conforman su experiencia— es aún, en la infancia, un campo por descubrir y en proceso; por otra, y reforzando la visión de la angustia, el escamoteado de información a la que los adultos a su alrededor les condenan no ayuda a la comprensión de ese mundo. Ambas comparten en sus propios mundos narrativos el hecho de que ambas se sienten, desde su lugar en la infancia, acosadas por una realidad que no son capaces de comprender enteramente y genera, naturalmente, un sentimiento angustiante. Cada una de ellas, a su manera, es la figuración de una existencia que se presenta en el mundo a partir de su cuerpo de niña. Esa lente del cuerpo infantil será el lugar desde el que cada una de las figuras negocia las situaciones de opresión y angustia a la que están sujetas.

Cada uno de los personajes figura la paradójica condición de la *angustia* como se la entiende en esta investigación. La paradoja que lee la angustia posicionándola en los dos extremos de la sujeción, pues es tan angustiante el sofoco de la constricción como el "vértigo de la libertad" (Kierkegaard, 2007)⁹³. La situación angustiante está determinada por una paradoja ya que es tan angustiante la situación que restringe la existencia, revistiéndola de su calidad angosta como es igualmente la que, suspendida en la desvinculación y el campo abierto, genera el también angustiante vértigo de la libertad. Cada uno de los personajes de estos dos cuentos de Mesa representa la angustia desde esta calidad ambigua, paradójica y no definitiva. Pero, sobre todo, cada una de estas niñas elabora una reacción, ese es su mayor interés para esta lectura, ya que cada una de las figuras es también una particular formulación de una posibilidad de agencia disidente a partir de la angustia.

Así, en primer lugar, se presenta aquí a la narradora del cuento "Mármol", esta figura es una mujer adulta que narra retrospectivamente un mosaico de memorias angustiosas de

⁹³ Sobre la lectura de la angustia a partir de la paradoja generada entre la constricción y la libertad sin acotamientos y para la lectura de la condición de angustiante del "vértigo de la libertad" propuesto por Kierkegaard *vid.* la introducción del presente capítulo.

la infancia. El cuento se construye narrativamente a través de ese mosaico de angustias que sostiene la rememoración de la infancia de la mujer adulta: los suicidios de varias ancianas del barrio que en la época y sin motivo aparente –para una niña– se tiraban por los balcones; el suicidio de Mármol, su compañero de la escuela; los insultos y censuras que recibe del profesor cuando la veía sujetando el lápiz incorrectamente, su mala letra... Cada una de esas memorias relatadas e hilvanadas entre sí serán la materia que la narradora, ya adulta y hecha escritora, convertirá en material narrativo.

Una de esas memorias que no solo cargan y significan la angustia y el temor en la infancia pero que también exhiben el estatuto ambiguo de esos sentimientos, es el relato de unas llamadas diarias a su casa: cada tarde, precisamente cuando la niña estaba sola en casa, el teléfono sonaba, al descolgar, la niña escuchaba siempre la misma voz desconocida del otro lado de la línea. En esas llamadas, recuerda la mujer en su edad adulta, siempre que descolgaba el teléfono, se escuchaba una voz que pronunciaba una retahíla de amenazas contra su padre –"Tu padre va a morir. Lo vamos a matar" (Mesa, 2016:21). Esta experiencia marca el inicio de la atracción y repulsa por la angustia, la niña tiembla y teme las llamadas amenazantes, a la vez que las espera, ansiosa, cada tarde:

A veces también había otras preocupaciones ante las que latía un orgullo insano, algo así como la emoción de sentir un interior rasgado y vulnerable, y asomarse a un abismo sin distinguir con claridad las formas de allá abajo. Fue aquel tiempo de las llamadas, el inquietante –y seductor– tiempo de las llamadas. Todas las tardes (...) alguien llamaba a casa y era yo quien cogía el teléfono. Al otro lado, una voz deformada pero inequívocamente adulta desplegaba un día tras otro, con asombrosa lentitud, la misma amenaza. 'Tu padre va a morir'.

(ibid.)

La descripción detalla aquello que es, en esta lectura, la idea de ambigüedad de sentimientos como el de la angustia. Esta ambigüedad de sentimientos como la que describe la narradora, que es terror y seducción, vulnerabilidad y orgullo a la vez, es una formulación que se aparta inevitablemente de la rigidez de los conceptos y de una evaluación sencillamente pautada por la idea de bueno o de malo. La angustia generada por las llamadas no es simplemente el miedo paralizante del terror, sino que hay una fisura en la cuadrícula de respuesta de la niña que se deja seducir por ese abismo del miedo. En

esa fisura se abre la posibilidad de la disidencia como actuación impropia. En lugar de generar sencillamente temor y parálisis, las llamadas crean en la niña una mezcla en la que el miedo se une al deseo: "deseo de atesorar el pánico para mí sola, el sufrimiento puro, inmenso, rodeándome en mitad de la noche, sin compartirlo con nadie, en exclusiva" (*ibid.*: 22).

Sin embargo, y a pesar de los varios episodios del mosaico de angustias que relata la narradora del cuento, las preocupaciones, el miedo, el terror y hasta el sufrimiento no constituyen la fuente principal de angustia que articula el sentido del cuento. Hay un episodio que calibrará definitivamente la relación de la infancia del personaje con el abismo de la angustia y que, como con un frenazo, rearticulará su infancia. Lo que constituirá la dimensión nuclear de la angustia y que no por casualidad da el título del cuento, será el suicidio del niño cuyo apodo era *Mármol*.

La gran diferencia entre el suicidio de *Mármol* y los demás episodios de angustia que va describiendo la narradora es que, mientras que en los demás episodios la niña era capaz de elaborar un discurso que significase el episodio, por primera vez, con el suicidio de su amigo, el personaje de la niña no tiene un discurso con el que revestir el dolor. Sin palabras que hagan comprensible el sufrimiento, sin vínculos que conviertan el campo abierto del dolor en una restricción comprensiva, afectiva, nace la angustia.⁹⁴ El cuento se convierte, entonces, en el relato de las varias experiencias angustiantes de la niña hasta que el suicidio de un amigo –y su primer amor (Mesa, 2016a:26) le cambia el rumbo, también de la existencia angustiada. Porque el cuento "*Mármol*" tiene en el suicidio del amigo el apogeo de una realidad angustiante conformada por más de un ángulo: "La escuela y el fingimiento, las amenazas por teléfono y mi silencio, el insomnio y las risas, la fruta del recreo y mis zapatos de niña buena: aquello era la vida, y también era todo lo que se extendía por delante, un camino sin fin –la vida: cosa seria y eterna" (*ibid.*:25).

⁹⁴ Una angustia que se relaciona directamente con el cuerpo y la existencia desvinculada, sin discurso y agarre que le de sentido y por ello, un existencia más angustiada y menos libre. De esta existencia desvinculada habla Brian Massumi. Massumi afirma la necesidad de la complejidad de la existencia en interacción como fórmula de libertad: "es un efecto relacional, un efecto de complejidad. El afecto es algo así como nuestro campo gravitacional humano, y lo que denominamos nuestra libertad son sus giros relacionales" (2015:33). Así, la ausencia de relaciones, ausencia de afectos, de interacciones y discursos elaborados con los demás es la fuente de lo que se constituirá como una existencia presa de la angustia en el vértigo del desapego.

Aunque la existencia de la niña esté conformada, como se describe, por diferentes ángulos de la realidad, ese campo abierto de la vida en la infancia se verá reducido abruptamente a la estrechez de un espacio angustiante con el suicidio del amigo Mármol. La meseta infantil se transforma en angosto acantilado y la experiencia de la muerte voluntaria de otro niño abre en el personaje de la niña una fisura que solo se empieza a suturar cuando la adulta escribe un cuento –quizás este mismo cuento– sobre el evento.⁹⁵ El suicidio del niño Mármol marca el nacimiento de la angustia en la infancia y de una fisura en la niña por la que años más tarde se colará la creación literaria de la mujer adulta que cuenta la historia y narra el cuento.

Ante la incapacidad de los adultos de crear un discurso que contenga y de sentido a una existencia fisurada por la muerte, la niña es absolutamente incapaz de comprender el suicidio de su amigo. Lo mismo no sucede con el suicidio de las ancianas del barrio que el personaje menciona al principio y al final del cuento y sí parece comprender y narrar como si aquello no la hubiese perturbado demasiado la placidez del curso de la infancia⁹⁶. La angustia del personaje reside no en cualquier contacto con la muerte –no en las amenazas mortales al padre o en las ancianas que se tiraban por el balcón– sino en el suicidio infantil, en el suicidio inexplicable de su amigo de la escuela. Sin palabras que mitigarla, la angustia que la narradora siente se va agrandando en el contacto con quienes podían dar un sentido al evento pero rehúsan hacerlo: "[La profesora] Entró, cerró la puerta, nos ordenó que sacáramos los libros, que los abriéramos por la página noventa y seis, y trató de empezar su lección de manera normal, como si no hubiese una grieta atravesando el aula, como si no hubiese riesgo de que cayese allí otro de nosotros" (*ibid.*: 27).

⁹⁵ "–¿De qué cosas escribes? –insistió. –Bah, no sé, de esto y de aquello, cosas normales, cosas que me invento o que recuerdo. –Ponme un ejemplo. Dudé. –Ahora, al hablar contigo, me entraron ganas de escribir sobre Mármol (...). No... no exactamente sobre Mármol –corregí–. Sobre como era la vida cuando pasó lo de Mármol" (Mesa, 2016a: 29).

⁹⁶ "En aquel tiempo la experiencia que teníamos con la muerte era muy limitada (...). Algunos abuelos –y sobre todo algunas abuelas– se tiraban por el balcón. Esto pasaba entonces con cierta frecuencia; luego me he preguntado si era algo propio de aquel barrio o de aquella época, una casualidad o una deformación de mi memoria. Sea como sea, sucedía, o yo al menos recuerdo que aquello sucedía. Estábamos jugando tranquilamente en la calle cuando nos llegaban, primero, los rumores y, después, los gritos: la abuela de no sé quien se había tirado de un cuarto, de un quinto, de un décimo piso, siempre la suficiente altura como para matarse (...). Era como una plaga." (Mesa, 2016a:19). "Las abuelas se siguieron tirando de los balcones, disciplinada y asépticamente" (*ibid.*: 28).

Precisamente es esta grieta abierta en el espacio de la infancia, el lugar en el que la narradora se va forjando como escritora. La voz que habla en el presente narrativo es ya, plenamente, una mujer que se cura con la escritura "me entraron ganas de escribir sobre Mármol" (*ibid.*:29) cuenta al final de cuento. El cuento puede ser, o no, el resultado de esa decisión, en las entrañas de la metarreferencia es difícil, y poco importa, saberlo. Lo que sí interesa destacar es que el suicidio del compañero de infancia marca una forma de la angustia que solo la escritura podrá sanar en la edad adulta. Solo el discurso propio y creativo puede lidiar con la constricción de una realidad angosta como la del suicidio del compañero de infancia. Mientras tanto, mientras no se forja un discurso suyo, mientras no se hace autora, el espacio de la existencia seguirá estando ocupado por la angustia:

Las abuelas se siguieron tirando de los balcones, disciplinada y asépticamente. Las llamadas de teléfono dejaron de sonar y fueron sustituidas por otro miedo y por otro dolor que también me guardé para mí sola. Nadie me dio más la lata con mi forma de escribir –quiero decir, con mi manera de coger el bolígrafo– y fui pasando de curso sin problema. Mármol murió y nosotros, todos los demás, sobrevivimos. Lo único discutible en todo esto es el recuerdo.

(Mesa, 2016a: 28)

A la niña del cuento su profesor de ciencias le gritaba y se enfadaba por la forma equivocada en la que cogía el lápiz: "Parece que tuvieras un muñón, me decía, se te van a hacer callos en los dedos, así sólo te sale mala letra" (*ibid.*: 22). Pero con el error de la mano la niña se construyó una herramienta de liberación: "Cuánto me gustaría ahora –si es que aún vive– decirle a aquel maestro que, a pesar de coger mal el lápiz, y con mi mala letra incluso, acabé por hacerme escritora" (*ibid.*:23). Al hacerse escritora, la mujer podrá finalmente hacer de los espacios ocupados por la angustia una forma de disidencia a través de la palabra: "[Escribo] Sobre cómo era la vida cuando pasó lo de Mármol. Sobre como era mi vida cuando pasó lo de Mármol (...). Sobre cómo la veía yo. Una recreación, una mentira (...). Como si acaso fuese posible sacar buena letra de un lápiz torcido" (*ibid.*:29, 30).

No se trata de sacar una buena letra de una mano torcida o una mano que sujeta el lápiz equivocadamente. Aquí, la mano seguirá cogiendo mal el lápiz, seguirá torcida en la disidencia de la niña que ha decidido ser "indócil, decidida a no aprender jamás" (*ibid.*:

23) hasta instalarse en sus propias grietas como lugares de creación. La mano no se equivoca porque lo que está torcido no es ella sino el lápiz como imagen de la norma y la regla vertical y rígida. Es así como el recuerdo de la angustia acabará siendo justamente el espacio del nacimiento de una actuación improbable. La niña de la letra horrible –” ¡Era horrible!, dijo. ¡Cómo si en vez de una mano tuvieses una garra de pollo!” (*ibid*: 30)– hizo de la angustia el espacio de una nueva existencia: precisamente de la escritura. “Ah, la mala letra” (*ibid.*) esa mala letra fue al final, la vía de escape, disidencia y salvación.

El segundo personaje de niña de la angustia es también una figura que relata su crecimiento, su formación y desarrollo a través del peso y la marca que las palabras de la angustia tuvieron. Esta niña, narradora del cuento "Palabras-piedra" –de la misma obra de cuentos de Sara Mesa (2016a)– relata en primera persona narrativa su infancia y adolescencia bajo la tutela opresora de sus tíos. A través del relato en primera persona se narra el crecimiento del personaje desde su infancia hasta la adolescencia. En el periodo que se relata, la niña, por motivos que no se explican en el cuento, ha sido separada de su madre y vive en casa y bajo la tutela de sus tíos. En esa casa, la niña va creciendo rodeada de insultos y en permanente angustia por las duras restricciones que le impone la tía. La relación entre las dos parece solo despertar en la niña temor y una de las formas de angustia más primarias: la del miedo de la propia muerte y la del deseo de muerte de otro:

Durante tanto tiempo deseé que se le descolgara la lámpara sobre la cabeza que algunas veces pienso que realmente pasó, que se descolgó y cayó sobre ella, pero no, pero no. La lámpara estaba ya un poco descolgada (...) así que sólo era cuestión de esperar el milagro (...) sabía que con mi deseo también estaba poniendo en riesgo al tío, deseaba simultáneamente que la lámpara la matase a ella pero que, como mucho, sólo lo hiriera a él (...). No era esta la única manera en la que imaginaba su muerte. A veces, por ejemplo, deseaba que se estrellase contra un muto en su viejo Renault 5 (...). Las otras opciones que llegué a barajar –que se volcase encima la sartén con aceite caliente, que entraran en la casa unos ladrones sin escrúpulos, que hubiese un terremoto o una inundación– me parecía también poco seguras o improbables. A mis nueve años yo era, como he dicho antes, esencialmente realista.

(Mesa, 2016a:72, 73)

A sus nueve años, esta niña desea profundamente la muerte de su tía, la mujer que, por motivos que no se conocen, es su tutora en lugar de su madre. Los deseos intensos de que se muera esta mujer tienen que ver con el título, las *palabras-piedra* son la causa de la angustia en la que la niña vive presa. En el cuento, las *palabras-piedra* dan nombre a los constantes insultos con los que la tía reviste la infancia y la adolescencia de la narradora. Esos insultos, que marcan y encuadran también el paso del tiempo narrativo, envuelven y contaminan la experiencia del crecimiento de la niña con el sentimiento de la angustia. Todos los insultos que se mencionan en la trama sirven narrativamente para mostrar el peso que tienen en la constitución no solo de la existencia de esa niña que los escucha, sino también de la cárcel que intentará contener su existencia. Sin embargo, como cada una de las figuras de esta investigación, es a partir de lo que la debería simplemente oprimir y reducir el lugar del nacimiento de la impropiedad y la liberación de la figura. Así, la angustia que la maniatada será igualmente la fuente de su disidencia y liberación.

La angustia es determinante para la construcción de la figura de la niña, enmarcada por los insultos de la tía como espacio fundamental de su crecimiento. Los insultos, al principio velados en la narrativa, van cobrando la forma de una prohibición explícita: la de la sexualidad. Una prohibición del cuerpo que, además, se relaciona con la historia no revelada de su madre:

'Qué asco, está claro que lo llevas en la sangre': eso tampoco pude entenderlo bien, o a mis diez años –ya casi para once–, no quise yo entenderlo. Era porque había escondido unas revistas debajo del colchón (...) en la que salían cantantes muy guapos (...) una sección de moda (...) y algo así como un consultorio sentimental en el que las chicas preguntaban a una tal Miss Lencería 'en qué momento está una preparada para dejar de ser una niña y darse entera' o si es verdad o mentira que 'una puede tocarse sola y luego viene un cosquilleo y no hace falta un chico para llegar a conocer el propio cuerpo'

(*ibid.*: 75)

La angustia que reviste el personaje de la niña va tomando, con el avance de la trama, una forma más clara. El miedo que lleva a la tía a encarcelar a la niña en una cárcel de angustia tiene que ver con la sexualidad: el peligro de las niñas menstruantes. La cárcel en la que la tía intenta encerrar a la niña se relaciona también con la biografía no contada pero

intuida de la madre ausente. Sin que la narrativa sea absolutamente explícita sobre ello sí que deja entrever que fue también por esa sexualidad precoz –o inadecuada e impropia– que la madre no está presente, además de dejar entender que la niña narradora es fruto de un embarazo adolescente.

Es esta sexualidad –que ya fue vivida con la madre– además de la posibilidad de un embarazo de la niña –miedo de la herencia materna–, aquello que la tía intentará evitar con sus *palabras-piedra* como cárceles de contención de esa sexualidad: "Luego dijo [la tía] casi gritando, que de seguir así de allí a unos años me veía con un 'bombo'. Lo del bombo sí se lo había oído ya otras veces, aunque no, todavía, aplicado a mí" (*ibid.*:76). A partir de entonces la tía empieza a apretar y comprimir los barrotes de la cárcel hecha de palabras como piedras de la existencia de la niña.

La primera de las *palabras-piedra* es precisamente la que marcará el tono y la forma de la cárcel de en la que la tía intentará aprisionar a la niña. Las palabras de la tía –sus amenazas, pero sobre todo sus insultos– se convertirán en la forma de una realidad fabricada por la angustia. Esa cárcel ocupará toda la existencia de una niña que, sin otro discurso que le sostenga el crecimiento, vive y se desarrolla inevitablemente encerrada en esa angustia: "eres como una puta, y ésa fue la primera vez de las muchas que vendrían más tarde que utilizó esa palabra-piedra, 'puta', pero no como quien insulta, sino simplemente como quien designa una realidad indiscutible, con frialdad y conciencia" (*ibid.*:76)

A través de las *palabras-piedra* el cuento acompaña y narra un movimiento doble y en cierta medida contrario: el del crecimiento y desarrollo del cuerpo de la niña y el de la constricción y encogimiento del espacio de su existencia a través de la angustia que generan las *palabras-piedra* de la tía:

Yo me miraba al espejo –mi cuerpo alargado y feo, los malos pelos, los pies grandes. las rodillas huesudas– y me sentía tan fuera de lugar, tan lejana de todos y con tan pocas posibilidades de avanzar o cambiar, que otra vez se levantaban los fantasmas, otra vez estaba mi tío llamándome a voces, otra vez mi tía protestando por mi tardanza, mi pereza, mi suciedad, otra vez la exigencia, las

insinuaciones, las palabras-piedra, el aislamiento, otra vez todo aquello y cada vez más fuerte mientras los días pasaban y yo crecía.

(*ibid.*:78)

La niña crece marcada por la angustia de las *palabras-piedra* que apuntan a todas las direcciones de su existencia, pero muy especialmente a su sexualidad y al temor hacia las posibilidades fértiles de su materialidad. Es el cuerpo como una condena. "A mis trece años, decía, no tenía yo necesidad de ir por ahí saltando en sacos de arpillera ni mojándome la camiseta con globitos de agua" (*ibid.*:79). El cuerpo de la niña se va transformando –a partir y en gran parte por culpa del discurso de la tía– en dinamita, en peligroso material explosivo. El cuerpo de la niña se convierte así es un peligro y una desgracia en potencia. Una fatalidad para ella –no para los demás– pues la única que podría ser víctima de ese cuerpo encarcelado es la propia niña. Realmente, es ella la que está encarcelada y excluida de la agencia de sus potencialidades, angustiada en una serie de temores y limitaciones contruidos por *palabras-piedra*; esa es la cárcel que van tejiendo violentamente las palabras de la tía.

La primera gran constricción de la tía hacia la niña es cuando no le deja irse de colonias con sus amigos porque es *peligroso* porque era "solo una excusa, aunque no explicaba para qué. A mis trece años, decía, no tenía yo necesidad de ir por ahí saltando en sacos de arpillera ni mojándome la camiseta con globitos de agua" (*ibid.*: 79). Con la prohibición del juego por culpa de la potencia de la sexualidad, la tía está marcando el cuerpo infantil de la niña ya no como cuerpo de la infancia sino como materia de una sexualidad peligrosa. El cuerpo de la niña pasa a constituirse como cuerpo que tiene que estar en contención porque está gobernado por la gran angustia de deber ser protegido de la lectura de otros como cuerpo en potencia sexualizada.

A través de las palabras de la tía el juego pierde la inocencia blanca del juego desexualizado y con ellas el cuerpo de la niña deja la materia de la infancia para convertirse en la seña de un enorme peligro que hay que prevenir. Es la condena de la sexualidad, del desarrollo precoz según los baremos de la tía. La condena resulta del control y la constricción en la que la niña es encerrada. A la medida que va creciendo, la niña se va dando cuenta también que a la medida que su cuerpo crece y ocupa más

espacio, más la tía la intentará oprimir, angustiándola y ataviándola con sus *palabras-piedra*:

vino otra retahíla de esas palabras-piedra que a mis quince años ya me había acostumbrado a escuchar y que resbalaban por mis oídos, mis brazos y mis piernas sin ni siquiera sorprenderme. Al fin y al cabo, era siempre lo mismo, una tras otra las palabras-piedra, las que justificaban el encierro, el control, las inspecciones de cuadernos y de colchones, el cálculo de mis horas de estudio, la protección –la maldita protección–, y ese afán por reconducirme al buen camino.

(*ibid.*:81)

El fragmento anterior es fundamental para armar la lectura de la figura del cuento como figura de angustia y no una figura angustiada. A la narradora su tía la encierra en una existencia coartada por la angustia, es cierto, sus palabras son los muros de su contención y reconducción. Pero la niña no es una figura angustiada, sino que hace de la angustia el lugar en el que desatará la furia de "la rabia y el despecho" (*ibid.*: 79). La niña se erige como una figura de disidencia porque es capaz de hacer de la angustia en la que la encerraron su particular mecanismo de fuga y rebelión.

La transformación de la constricción al empoderamiento se hace a partir del núcleo del control que la tía ejerce sobre su cuerpo y su existencia. La niña, apretada y contenida por su potencial sexualidad hace a partir de esa potencia oprimida el lugar desde el que ejecutará la subversión de su particular contención carcelaria. La niña se queda embarazada, *el bombo* es su revolución: "Luego dijo [la tía] casi gritando, que de seguir así de allí a unos años me veía con un 'bombo'" (*ibid.*:76). Con su embarazo, la niña ejecuta aquello que la tía no puede soportar, aquello que justificaba todos los insultos, todas las *palabras-piedra* y todas las constricciones.

A la tía le interesa, como guardiana de lo propio y lo normativo, proteger el cuerpo de su sobrina de la máxima disidencia, la misma de su madre, *el bombo*. De este modo, es como el embarazo surge, por un lado, como culminar de ese camino absolutamente prohibido de la sexualidad y por el otro, como máxima formulación de la disidencia de la niña. Porque es una figura impropia, la figura de la niña buscará dentro de las constricciones angustiantes de la tía la formulación de un particular antídoto para la angustia a la que

está sujeta, capaz de cortar los vínculos con ese "buen camino" (*ibid.*:81) que la tía ha intentado instaurar como único lugar válido para su existencia. "El buen camino" representa, así, el exponente máximo de la normativización como opresión, de la necesidad de aplanar la existencia para navegar en las vías de la normativización.

Para una figura de la disidencia y la resistencia como el personaje de la niña del cuento de Mesa, la angustia es más que el sentimiento constitutivo de su existencia en la infancia y juventud. *Angustia* es, más allá de la restricción en la que fue confinada, la forma en la que esta figura se instala en el sentimiento no como opresión, como sería expectable, sino como espacio de crecimiento. Para ello, para formular la resistencia, la niña traza un plan de disidencia, el único capaz de desactivar la cárcel de palabras de la tía: "Un día de primavera, en el recreo, agobiada por la solana y el aburrimiento, me acerqué el Chino y lo besé en la boca. Lo besé así de pronto, con desesperación" (80) "no quería recogerme el pelo (...) a mi me gustaban más las chicas que repetían o que al menos sacaban malas notas" (*ibid.*:81).

Es así como, a través de su cuerpo en crecimiento, la niña va transformando la restricción en libertad y esa libertad, como un castigo o un premio –no se sabe– se convertirá en el vértigo de libertad que romperá la cárcel de *palabras-piedra* de la tía:

Y era todo verdad, que no, no quería ir con Julia, que no quería recogerme el pelo como ella aunque a ella le quedaba bien y estaba guapa –pero yo no, yo no (...)– y era también verdad que utilizaba al Chino para aumentar mi valía y darle celos y era verdad que a mis dieciséis años recién cumplidos sólo faltaban unos pocos meses para que apareciese con un bombo, aunque eso yo todavía no lo sabía, no podía saberlo.

(*ibid.*: 82)

La vía de escape que la niña se forjó se hace, precisamente, a través de la única forma de existencia que conoce y atravesando de un corte las restricciones del pudor⁹⁷ y la

⁹⁷ Para Kierkegaard el pudor entraña enormemente la angustia en ese saber que se ata a los cuerpos y a los sexos y que es la manifestación prohibida de un impulso sexual: "El pudor entraña angustia precisamente porque en el ápice de la diferencia de la síntesis que es el hombre, el espíritu no sólo se encuentra determinado como perteneciente al cuerpo, sino como cuerpo con determinada diferencia sexual (...). Lo que significa que el impulso no ha hecho, en cuanto tal, acto de presencia. El auténtico significado del

contención de la tía, única realidad que conoce. En ese cuadro y en esa realidad, el *bombo* es su particular acto de rebelión disidente. Sin duda, la niña ha ejecutado la peor de las acciones impropias para la tía y sus *palabras-piedra*. Con el embarazo adolescente, al aparecer como ella misma fue para su madre, la tía se tendrá de asumir su absoluta derrota al ver como no ha podido constreñir la niña al espacio de la angustia paralizante a fuerza de restricciones e insultos.

El ciclo que las constricciones de la tía no han podido evitar –como quizás tampoco lo pudieron hacer con la madre– refuerza una herencia que quizás, a pesar de lo que digan las formulaciones normativas y constrictoras, no es necesariamente un espacio de *angustia* como mecanismo de opresión sino, al contrario, un lugar de posibilidad de agencia disidente a través de la reivindicación de la fertilidad considerada impropia por la norma. Esta es la rebelión disidente que se puede leer en la figura de la niña de "palabras-piedra" si la lente lectora abandona la moralidad y la normatividad que representa la tía para apuntar a las posibilidades que surgen en las manifestaciones de rebelión a partir de las posibilidades actuantes fuera de lo que se considera adecuado. Unas posibilidades consideradas *malas* o *feas* pero que conllevan la potencia de la disidencia, un poco a la manera de la propuesta de los "*ugly feelings*" como mecanismos de desarticulación de Sienna Ngai (2005).

En resumen, cada uno de los dos personajes de esta lectura, estas dos niñas que se han leído como figuras de la angustia, comparten entre sí una ocupación particular del espacio vital de la angustia como forma de disidencia y liberación. Para cada una de ellas y en su particular narrativa, la angustia no es simplemente el lugar de la parálisis ansiosa, sino que se acaba revelando como el espacio capaz de constituirse suelo de resistencia a las fuerzas constrictoras de su existencia. Cada uno de los personajes formula su particular forma de disidencia, aunque para ambas esa disidencia y esa transgresión se realiza precisamente a partir de las limitaciones de la angustia. A su particular manera, cada una de estas niñas narradas son la elaboración de una idea de angustia que se aparta de la simplicidad enjuiciadora de lo bueno y lo malo para adentrarse en las posibilidades que un concepto ambiguo y no definitivo como este puede abrir. Para cada una de estas niñas

pudor está en que el espíritu, por así decirlo, no las tiene todas consigo en ese ápice extremo de la síntesis. Por eso es tan enormemente ambigua la angustia del pudor" (Kierkegaard, 2007:179, 180)

de cuento, la angustia no es sencillamente un lugar de parálisis y de constricción, de temor o ansiedad, sino que puede ser también el paradójico mecanismo de actuación que gana aquella que se ubica, en actitud impropia y disidente, entre a el vértigo de libertad y la constricción angosta.

2. Agonía

Agonía no es un concepto –o un sentimiento– fácil de definir y enmarcar. Es difícil crear para la idea de agonía un tótem definitivo a ser usado rígidamente en la lectura de personajes. *Agonía* parece escaparse a la inclusión en un símbolo capaz de ser concretado en una sola expresión la totalidad de su contenido. La cuestión de la *agonía* está sin duda atada al sufrimiento, aunque, a nuestro entender, lo supera y desborda. La agonía conlleva una carga que tiñe su particular forma de sufrimiento de una tonalidad específica. Agonizar es sufrir, pero de un tipo particular de sufrimiento. Para intentar crear un cuadro capaz de expresar la complejidad y precariedad de este tipo de sufrimiento se ha recurrido a tres citas de tres autores diferentes que en el intento de enmarcar los particulares márgenes que el sufrimiento agónico insinúa en esta lectura.

En primer lugar, se ha recurrido a un diccionario clásico de teatro, pues agonía proviene de *agón* que, como se verá, constituye la marca trágica de una lucha. Así, en palabras de Manuel Gómez García en su *Diccionario Akal de Teatro*, "agón" es la "relación dinámica, marcada por la acción y con frecuencia conflictiva, entre los personajes de una obra teatral, y especialmente entre sus protagonistas" (2007: 23). Esta idea refuerza la individualidad del concepto, además, marcadamente trágico. La segunda voz del cuadro es Roland Barthes y su descripción del enamorado desollado como aquel que ofrece su vulnerabilidad como don del sufrimiento: "Desollado: sensibilidad especial del sujeto amoroso que lo hace vulnerable, ofrecido en carne viva a las heridas más ligeras" (2011a: 152). Esta figura conecta los dos personajes de este capítulo, Elisa de *Amor fou* (Sanz, 2013) y la mujer narradora y protagonista de *El frío* (1995). Cada una, a su manera articula una figura agónica anclada en la exposición de la vulnerabilidad del sufrimiento como intensificación de la dádiva amorosa. Por último, en este palimpsesto inicial, se recurre a la lectura que Terry Eagleton hace de la tragedia y de la violencia constitutiva del héroe trágico en su *Dulce violencia. La idea de lo trágico*: "Pero una comunidad de sufrimiento no es lo mismo que el espíritu de equipo, el chovinismo, la homogeneidad, la unidad orgánica o un consenso despóticamente normativo. Para esa comunidad, el daño, la división y el antagonismo son la moneda que compartimos" (2003: 22).

Pues bien, ante este pequeño compuesto creado en la cita ajena, habrá que preguntarse: ¿Qué relato sobre la *agonía* como concepto crítico conforman estas palabras? La respuesta se desarrolla en las lecturas de las dos figuras de este capítulo, ellas darán la forma particular que *agonía* toma aquí. Esta introducción sirve solamente para dar el tono y el timbre de la lectura que empieza y que determinará, de las quién sabe cuántas infinitas variaciones de la *agonía*, aquella en la que se insiere esta lectura.

Ante todo, el presente capítulo lee a las dos figuras partiendo de una idea de *agonía* que no está cargada de pasividad ni negatividad. Una idea al que se suele remitir con la mención del sentimiento de la *agonía*. Agónico puede ser, por ejemplo, el estado doliente de un cuerpo en sufrimiento, quizás a la parálisis de ese cuerpo, o a la idea de un individuo que, en el dolor y agonizando, se encuentra en un estado en el que es incapaz de actuar. Sin embargo, aquí se ha querido recuperar con la figura de la *agonía* la carga de la acción y lucha del *agón* trágico. Aquí, *agonía* debe ser leída desde esa carga de acción, de dinamismo y lucha de un protagonista que se resiste a su destino trágico y lo desafía a través del conflicto. *Agonía* será, así, el signo de una lucha y de una resistencia creada en y por el sufrimiento y por la parálisis que a veces adviene del dolor. *Agonía* es, en este contexto, una forma de actuación, recuperando las palabras de Gómez García: "agón: relación dinámica, marcada por la acción y con frecuencia conflictiva" (2007: 23).

La idea de que la *agonía* es una forma de resistencia resigue la intención fundamental de esta tesis de catalogar algunas de las formas de resistencia disidentes que atraviesan algunos de los personajes narrativos de Marta Sanz y de Sara Mesa. En este particular concepto de *agonía* se leerán dos personajes retirados de dos obras de Marta Sanz, aunque –y es así también en los demás capítulos– ello se debe sencillamente a una decisión fundamentada en una opción crítica y a una limitación de espacio. Así, las dos figuras de mujeres que sirven para ilustrar la idea de *agonía* como forma de disidencia provienen una de *El frío* (Sanz, 1995) y la otra de *Amor fou* (Sanz, 2013). En las dos novelas de Marta Sanz cada una de las mujeres que aquí se leen ocupa un espacio central en la trama de la que son protagonistas o principales agentes de la performance transgresora.

En el contexto de una actuación transgresora, *agonía* es la lectura de una resistencia y una imagen capaz de presentar, en la concisión de un sentimiento, la resistencia y lucha que estas figuras literarias mantienen desde su lugar de sufrimiento. De este modo, resistir

sufriendo es el lema que une a las dos figuras que aquí se presentan. Pero, es más, pues con *agonía* se quiere dar también un especial énfasis al talante doliente –agonizante– que reviste esa resistencia. *Agonía* es, pues, una forma de nombrar esa lucha que se levanta desde la lucha en sufrimiento.

Agonía representa para esta lectura una tipología analítica o, dicho de una manera menos estructural, una forma de reunir bajo un concepto-paraguas las representaciones literarias de la disidencia y agencia creadas en el estado de inquietud del sufrimiento y que estos dos personajes figuran. *Agonía* es, así, el término que reúne a estas dos figuras literarias bajo la idea de una actuación que, a través del sufrimiento, se resiste y actúa conflictivamente para liberarse de la condición del sufrimiento agónico a la que están sujetas. La forma en la que cada una de esas figuras de mujeres tiene de tomar para sí las riendas de su agencia parte, como se verá, tanto de su condición agónica, sufriente, como también del carácter actuante que implica y subyace en la idea de *agonía*. De este modo, *agonía* tiene, en esta lectura, un carácter doble, pues es símbolo de sufrimiento y coacción, pero también la matriz del motor de la lucha y agencia de cada una de las figuras.

Agonía es, sin duda, una forma de sufrimiento, pero también es la seña de una actuación. Pasado a través de la herencia del *agón* trágico, la idea de *agonía* transporta no solo la carga del sufrimiento sino también la de la lucha y la acción de unas figuras que se batan en lucha por su liberación o su supervivencia a partir del sufrimiento al que están sujetas. *Agonía* será, pues, la imagen que recogerá este capítulo en la lectura de los dos personajes de mujeres quien, en la representación ficcional del sufrimiento agónico, figuran dos posibilidades de la acción de resistencia agónica a partir del sufrimiento.

Lo que cada una de las figuras representa es una posibilidad de que el sufrimiento opresivo se convierta en una forma de lucha y de resistencia de estos cuerpos oprimidos. Cada una de ellas es la figuración de una salida, cada una presenta una propuesta de actuación que, desde la *agonía*, encuentra la fórmula de una acción –una agencia. Los cuerpos de la *agonía*, como ejemplifican las dos figuras analizadas en este capítulo, representan y encarnan (se hacen carne –ficcional–) una forma de disidencia y resistencia a través de ese sufrimiento que es heredado de una realidad de la que ellas son

continuadoras, o moldes.⁹⁸ Es precisamente esa condición de frontera aquello que les permite figurar un discurso sobre la resistencia agónica que aspire a una reflexión materialista, en el sentido de afectación corporal y efectiva.

Precisamente esta cuestión de la vigencia materialista de la representación ficcional de la disidencia de la que habla Tajafuerce no deja de ser pertinente volver mencionar. Así, en palabras de Saez Tajafuerce: "la representación solo ha lugar en tanto (...) conformada como acción, a saber: traer a la presencia, y, además, como acción repetida, en tanto que performativa (...). Cabe hablar, entonces, de una suerte de reduplicación ontológica que tendría consecuencias en lo político y que recaería en lo sujeto en tanto que estructurado por la representación es también sujeto representante" (2014: 91). Esta calidad de reciprocidad y "remisión"⁹⁹ de la representación y exposición del cuerpo –agónico, en el caso que aquí nos ocupa– reviste a la lectura –y a la obra– de una calidad política que pasa por considerar en la lectura la condición material de esos cuerpos que –ficcionalmente– se exponen a la vulnerabilidad del sufrimiento agónico.

En lo que habrá que insistir porque es el fundamento de la presente lectura, es que aquella cuyo cuerpo se expone y se dispone a luchar a pesar del sufrimiento, se hace enormemente vulnerable en esa exposición. En la exposición del cuerpo agónico en sufrimiento los puntos delicados de la que sufre se hacen tangibles y abiertos a novas heridas, expuestos. El cuerpo que se presenta a la lucha visiblemente vulnerable, como es el cuerpo en agonía, es una materia que se entrega a la resistencia sabiendo de la posibilidad de ver su sufrimiento aumentado. Es un cuerpo que sale a luchar presentándose, usando una

⁹⁸ La cuestión del cuerpo "en tanto que representado y representante" de una siempre "impropia" acción lingüística de significado es tematizado por Begoña Saez Tajafuerce en su artículo "Pensando, poniendo el cuerpo" (2014: 89-98). La filósofa tematiza una idea a la que, en cierta medida y desde diferentes ángulos, se volverá continuamente en esta investigación y que tiene que ver con la posibilidad y los límites de que el cuerpo se haga cargo de la representación del sufrimiento, más aún cuando el cuerpo se representa en un estado de performance artística, como es el caso de la ficción literaria. Saez Tajafuerce lee esta idea de impropiedad del cuerpo a través de la noción derrideana de "remisión": "Aquello que el cuerpo restituye en tanto que remisión es la identidad solo en tanto que imposibilidad de ser restituida, en tanto que pérdida, en tanto que dolor, en tanto que peso, en tanto que gravedad, en tanto que caída, en tanto que exceso, en tanto que des/borde, en tanto que límite, en tanto que violencia, en fin. El cuerpo es, en tanto que representado y representante a la vez de dicha imposibilidad de restitución, así como de la violencia que comporta ponerla en la obra" (*ibid.*)

⁹⁹ Remisión en su acepción derrideana, *vid.* nota anterior.

expresión de Roland Barthes, dejando visible el mapa y el itinerario de sus "puntos débiles"¹⁰⁰.

Ahora bien, es precisamente esta visibilidad de la vulnerabilidad del cuerpo agónico y doliente, del cuerpo en herida abierta, aquello que lo constituye, también, como una materia potencialmente política. El cuerpo agónico que aquí se analiza se constituye como un cuerpo significativo en su vulnerabilidad, una idea que también ha expuesto Adriana Cavarero para quien esa condición de vulnerabilidad –encarnada en el infante, cuerpo vulnerable por antonomasia– "anuncia abiertamente la *relación* como condición humana, no sólo fundamental, sino estructuralmente necesaria" (2009: 59). La exposición de la vulnerabilidad como la que expone el cuerpo en lucha agónica encarna una relación con el otro que "deja pasar a un primer plano una ontología del vínculo y de la dependencia" (*ibid.*: 45). Siguiendo a Judith Butler, es posible afirmar que, en la exposición de la vulnerabilidad, la herida del cuerpo individual resalta enormemente la condición de dependencia y que esa es una condición que es capaz de conformar un lugar material y políticamente responsable ¹⁰¹: "Enfrentémoslo." pide Butler "Los otros nos desintegran" (Butler, 2006: 50).

El cuerpo individual sufriente vive, entonces, en un estado agónico, su vulnerabilidad se evidencia cada vez que se expone y se resiste, cada vez que se enfrenta a los demás que lo desintegran y lo constituyen a la vez. Esta condición agónica es la que Adriana Cavarero escenifica a través de la figura del vulnerable como cuerpo "[i]rremediabilmente entreabierto a la herida y a la cura" (2009:58). Pero esa irremediable herida no deja de ser una potencialidad, no una necesidad. Atrapado en la agonía de la tensión y la potencialidad a la que le expone su vulnerabilidad, el cuerpo agónico, cuerpo visiblemente herido pero que se resiste y lucha, vive a la espera,

¹⁰⁰ Siguiendo la lectura que hace Roland Barthes en su *Fragmentos de un discurso amoroso* del cuerpo del enamorado, es posible decir que también el cuerpo vulnerable enseña, como un amante, los "puntos delicados" de su cartografía corporal: "La carta geográfica de esos puntos sólo yo la conozco, y por ella me guío, evitando, buscando esto o aquello, según conductas exteriormente enigmáticas; desearía que se distribuyera preventivamente este mapa de acupuntura moral a mis nuevos conocidos (que, por otra parte, podrían utilizarlo *también* para hacerme sufrir más)" (2011a: 153).

¹⁰¹ Para Butler, esta condición de vulnerabilidad es política, porque constituye una dependencia colectiva, social: "Esto significa que en parte cada uno de nosotros se constituye políticamente en virtud de la vulnerabilidad social de nuestros cuerpos -como lugar de deseo y de vulnerabilidad física, como lugar público de afirmación y de exposición-. La pérdida y la vulnerabilidad parecen ser la consecuencia de nuestros cuerpos socialmente constituidos, sujetos a otros, amenazados por la pérdida, expuestos a otros y susceptibles de violencia a cauda de esta exposición" (2006: 46).

agónicamente, en la incógnita, sin saber de qué forma la carta de sus puntos débiles vendrá a ser usada por un agresor. Como el enamorado desollado de Barthes la vulnerabilidad tanto es un mapa de defensa como un plan de ataque: "La carta geográfica de esos puntos sólo yo la conozco, y por ella me guío (...); desearía que se distribuyera preventivamente este mapa de acupuntura moral a mis nuevos conocidos (que, por otra parte, podrían utilizarlo también para hacerme sufrir más)" (2011a: 152).

Así, y porque ha dado las claves de su vulnerabilidad, el cuerpo expuesto en agonía vive en la constante espera de una inminente pero no segura herida.¹⁰² Expuesto, en agonía, pero resistiendo, la suya, es una vida marcada "por completo en la tensión de esta alternativa" (Cavarero, 2009:58.). Esta tensión del cuerpo vulnerable es el estado agónico que sirve de imagen de fondo de la lectura de este capítulo. La noción de agonía pretende semantizar una idea lucha en estado de sufrimiento y de conflicto de unos personajes que están expuestos a la herida inminente y que, sin embargo, persisten en hacer de ese lugar de sufrimiento el campo y la performance de su lucha.

Las dos figuras ficcionales que se analizan en este capítulo son mujeres que viven en estado agónico de resistencia desde el sufrimiento. Figuras que encarnan la resistencia y la disidencia, pero también la exposición y vulnerabilidad del sufrimiento, son personajes que están, usando nuevamente la imagen descriptiva del enamorado *desollado* de Barthes, "ofrecid[as] en carne viva a las heridas más ligeras" (2011a: 152). Es precisamente en esa exposición absoluta a la herida –hasta a la más ligera– el mecanismo de lucha que empuñan como un arma estas figuras vulnerables para resistirse y combatir su sufrimiento.

La primera figura es la narradora de *El frío* (Sanz, 1997). En la novela una mujer que relata en primera persona el viaje de ida y vuelta a la fuente de su mayor herida y origen de agonía: su novio internado en un psiquiátrico. El viaje da el escenario narrativo para que se articule la cárcel agónica de esta mujer sin nombre en la narrativa. *El frío* es así la historia de un amor agonizante contada a través de un tránsito y de un encierro. Es

¹⁰² Pata Adriana Cavarero la herida –*vulnus*– es la marca de la tensión permanente en la que vive el cuerpo del vulnerable, pues esa herida que lo caracteriza no es una condena sino una posibilidad, una potencialidad que lo agarra a una existencia en la tensión de la espera: "No hay sin embargo ninguna necesidad en el *vulnus* que el término menciona, sino sólo la potencialidad de una herida siempre inminente y ligada a la contingencia" (Cavarero, 2009:58).

también, y por ello es especialmente interesante en el contexto de esta lectura, un relato de la liberación de esa mujer herida y vulnerable de su fuente de agonía. *El frío* es el relato de una disidencia creada en el lugar máximo de la agonía de esa mujer, el lugar inestable del tránsito hacia su exposición, en el viaje a ver al hombre que, al final, ni siquiera se presentará.

La segunda figura es Elisa de *Amor fou* (Sanz, 2013). Elisa es una mujer encerrada en una existencia agónica desde que el hombre por quien se enamora y la abandona cuando la ve desnuda y le nota la cicatriz de la cesárea. La única noche que pasan los dos juntos se ve truncada en el preciso momento en el que Adrián, el hombre, nota la cicatriz que loide de la cesárea. Esto atraparé al personaje de Elisa en una existencia de angustia y desespero, calculada hasta la obsesión con el objetivo de conseguir la venganza de su cuerpo humillado.

Aunque cada una de las figuras es una historia individual en cuya singularidad reside la condición agónica, no es menos cierto que el sufrimiento que enuncian con el espacio agónico de su resistencia no es –como quizás se podría esperar de un discurso centrado en la herida del cuerpo particular– un campo de ensimismamiento individual. La agonía de la que se resiste y lucha a partir de la exposición de su sufrimiento, como es la de cada una de estas dos figuras, no las recluye en el confinamiento de la individualidad. Con cada una de las dos figuras se elabora una forma de resistencia que no se deja restringir a la individualidad porque parte de la actuación disidente y no conforme.

De la misma forma que el héroe del *agón* trágico, la lucha individual que se manifiesta en su cuerpo acarrea la lucha con la comunidad de la que proviene. Una comunidad que es la fuente de su sufrimiento, pero también el lugar de la exposición que le podrá salvar. Es por ello por lo que, como afirma Terry Eagleton en su lectura y actualización de los valores políticos de la tragedia: "Donde la tragedia está en juego, la cuestión del universalismo no puede dejarse a un lado con un particularismo desenvuelto" (2011: 221). En otras palabras, leer en los mecanismos trágicos de las dos figuras de Sanz, interpretarlos críticamente, debe ser una acción crítica que considere que en la performatividad del protagonista o la figura trágica hay siempre un soporte comunitario que le subyace.

El arte trágico es aquel que se instala en la representación del *agón* como crisis individual en relación directa con una representación de un conflicto y un cambio social –por ejemplo, en el caso griego, la lucha del *agón* se nutre del proceso de nacimiento de la democracia¹⁰³. El protagonista trágico es aquel que se inscribe en la comunidad en la forma simbólica de un héroe capaz de significar el sufrimiento colectivo. Del mismo modo, las dos figuras de este capítulo hacen del estado agónico la representación de una forma de disidencia que mantiene, también, un diálogo político con la comunidad de vulnerables a la que pertenecen. Se podría aventurar que el "valor de la agonía" –en la expresión de Eagleton (2011:59)– puede ser exactamente esta su capacidad de "tranc[er] la fijación meramente individualista [del] protagonista" (*ibid.*) hacia una representación colectiva políticamente relevante.¹⁰⁴

Así leída, la lucha ejercida desde el sufrimiento puede ser un mecanismo significativo potencialmente muy rico, ya que, como afirma nuevamente Eagleton: "el sufrimiento es un lenguaje extremadamente poderoso para compartir, en el que muchas formas de vida pueden establecer un diálogo. Es una comunidad de significado" (2003:21). La propuesta de Eagleton y una de las ideas de la que parte el análisis de las figuras de la agonía de este capítulo, consiste en considerar que, en la representación ficcional del sufrimiento y la lucha agónica, es posible rastrear algunas de las formas de significación de la lucha y resistencia colectiva. De este modo, analizar estas figuras de resistencia agónica es también interpretar el lenguaje de su resistencia potencialmente colectiva.

Bajo el signo de la resistencia al sufrimiento como posibilidad enunciativa, este capítulo desarrollará el análisis de dos personajes capaces de encarnar la figuración literaria de la lucha agónica que se traba desde el sufrimiento. Cada una de las figuras representa y reelabora dentro de las especificidades de la narrativa de la que proviene, el principio

¹⁰³ "Thus tragic debates often fail to lead to resolution precisely because the agon is as much about reproducing the crisis of interpretation among the audience as about displaying the contest between characters, all of which suggests a significant interrelationship between tragic dissent and the new cultural conditions of democracy" (Barker, 2009: 22). La misma idea del espacio agónico exposición múltiple y multiplicada de ideales en el espacio público es parte de la propuesta democrática agonística de Chantal Mouffe (2008).

¹⁰⁴ En el capítulo "El valor de la agonía" Terry Eagleton, siguiendo en parte la lectura de la tragedia que hace Raymond Williams, retoma la idea del valor político de la tragedia como "valor negativo de la utopía" (2011:57): "[L]o trágico podría ser una imagen negativa de la utopía: nos recuerda lo que apreciamos al verlo destruido (...). [La agonía del héroe] representa también una esperanza política y un sentido de la continuidad de la vida colectiva, una capacidad para la fe incluso en los momentos históricos más oscuros, que trasciende la fijación meramente individualista en el protagonista" (2011: 58, 59).

trágico del *agón* que parte de la individualidad de la figura para representar la "continuidad de la vida colectiva" (Eagleton, 2011:58).

En la lectura que aquí se presenta, *agonía* es la figura que remite a un espacio de representación del sufrimiento en el que la resistencia y la exposición de la vulnerabilidad se impone a la necesidad de su sencilla resolución. Las dos figuras de resistencia agónica que aquí se presentan no constituyen el mapa de un ataque sino todo lo contrario. La primera, la narradora de *El frío*, relata y encarna un viaje que es una huida furtiva de la agonía a otro espacio del que no hay ningún indicio que sea un lugar mejor. Su relato es simplemente la formulación de la liberación de una particular forma de existencia agónica. La segunda figura, Elisa de *Amor fou*, tampoco es una figura heroica, sino que es un personaje marcado por el dolor, la venganza y el resentimiento sin atender a las consecuencias hasta el final.

Lo que hay que resaltar es que cada una de estas figuras encuentra su posibilidad disidente no en la formulación erecta, heroica y vertical de un ataque racional y defensivo sino en la exposición de sus vulnerabilidades, esa es su particular (contra)revolución. Cada una de estas figuras se posiciona firmemente del lado de su fragilidad y es precisamente a partir de ese lugar del "inerte" (Cavarero, 2009) desde donde apuntan las armas de su indefensión como disidencia. Cada una propone una forma de actuación disidente que parte no de una agresión sino de una vulnerabilidad de una manera que da sentido a las palabras de Paul Preciado: "La vulnerabilidad es lo que nos hace libres" (Preciado, 2019b:17:05m).¹⁰⁵ Así leído, el espacio agonístico puede ser un lugar de creación, regeneración y multiplicación de las estrategias de resistencia¹⁰⁶. El espacio agonístico, leído no como debilidad a ser enmascarada o eliminada sino como el fundamento de una nueva actuación, puede ser el punto en el que confluyen la potencialidad de la vulnerabilidad del sufrimiento con la resistencia y lucha inherente al *agón*.

¹⁰⁵ Preciado lleva la reivindicación de su vulnerabilidad, más allá de la resistencia teórica, a su propia autobiografía: "No me gusta pensar en la valentía sino en la vulnerabilidad. Yo creo que a mí lo que me ha salvado la vida siempre es estar del lado de mi fragilidad. Siempre" (2019b: 16:45m).

¹⁰⁶ "It is in the nature of the agon neither to render its participants mute or to attain the conquering finality of telos. The agonistics paradigm allows tests, author, historical events, and cultural voices to engage in a creative and regenerative contest" (Janet Lugstrum and Aelizabetg Sauer *apud* Barker, 2009 :24)

La presentación del cuerpo en sufrimiento, del cuerpo agónico que se muestra herido y enseña el mapa de sus movimientos; cuerpo que, además, se describe y se deja ver y escuchar, es un cuerpo que contiene la capacidad de causar una impresión. En esa impresión reside la posibilidad de afectar al exterior de si mismo, a otro cuerpo y otra subjetividad. Como afirma Judith Butler, la importancia transformadora de la vulnerabilidad no está tanto en la capacidad de sufrir daño, sino en la apertura que significa la exposición al daño, a ser dañada.¹⁰⁷ La potencialidad del cuerpo en agonía reside en la posibilidad de, desde esa fragilidad expresada, hacerse fuente de recepción y impacto del otro, es, en fin, la posibilidad de ser "impactados por la perspectiva de alguien" (2017b: 150).

Esta es, también, la configuración de la idea central que articula este capítulo que consistirá en análisis de las dos figuras ficcionales de Sanz a través de la forma en la que cada una de ellas usa la exposición de su vulnerabilidad como resistencia agónica. Desde sus diferentes narrativas ficcionales, con su particular y muy diferente construcción, las estas dos figuras demuestran y ejecutan sus mecanismos de resistencia a través de la exposición de su sufrimiento. Es así como, a partir de la imagen de la *agonía* como propuesta articuladora del análisis, se pretende abarcar tanto la idea del sufrimiento al que están sujetas, como también de la resistencia disidente encarnan a través de la exposición violenta –porque es resistente y no se esconde– de su dolor.

La imposición del cuerpo sufriente que, desde su dolor, se resiste y lucha agónicamente al exponerse a los demás es el rasgo que une a las figuras analizadas en este capítulo bajo el nombre de figuras de la *agonía*. Cada una de las figuras representa desde su construcción ficcional una actuación y una lucha del cuerpo y por el cuerpo en el que se dan, tal como detectó Judith Butler: "las reivindicaciones relativas al cuerpo (su protección, alojamiento, alimentación, movilidad, expresión) a veces tienen que plantearse con el cuerpo (...) a través de él" (2017a:130).¹⁰⁸

¹⁰⁷ "Puede que la vulnerabilidad esté en función de nuestra capacidad de apertura (...) Parte de lo que el cuerpo hace (para expresarlo en términos de Deleuze, que toma de Spinoza) es abrirse ante el cuerpo de otro, o de algunos otros" (Butler, 2017a:150).

¹⁰⁸ En el texto "Vulnerabilidad del cuerpo y la política de coaliciones" (Butler, 2017: 125-155) la filósofa reflexiona particularmente en la exposición de los cuerpos que se congregan en reunión política en el espacio público. Sin embargo, Butler abre la posibilidad de pensar el activismo de la exposición de la vulnerabilidad en otros ámbitos que no sean necesariamente los de la manifestación colectiva y congregada, abriendo la lectura también al cuerpo individual como resistencia, más cercano a esta propuesta. En el texto,

Hay, entonces, un relieve y una posibilidad de resistencia del cuerpo que no es una represalia violenta, sino que se da en el cuerpo que actúa o que se presenta y se exhibe en sufrimiento: su existencia es la lucha. De la misma forma, las figuras tienen en común la representación literaria de ese mecanismo de resistencia que consiste en la creación de un espacio de lucha que no necesita la reacción corporal violenta para resistirse, sino que arman la resistencia en la exposición de su vulnerabilidad. Al contrario de los personajes sacrificiales del capítulo anterior que usaban el sacrificio para operar y dar forma a sus mecanismos de su resistencia, estas figuras de la agonía se revisten de una actuación de lucha que parte de la resiliencia de la exposición del cuerpo a la potencialidad de la herida¹⁰⁹.

Con la imagen de la agonía se propone la lectura de una acción de resistencia que proviene no de una respuesta violenta o sacrificial sino de una actuación agónica, es decir, una actuación que usa la exposición del sufrimiento y la escenificación del conflicto al que está sujeta la figura en dolor, como puesta en escena de la disconformidad de los cuerpos en sufrimiento. *Agonía* es, así y una vez, más, simplemente una forma de nombrar la particularidad de la disconformidad de estas mujeres ficcionales. Con la imagen de la resistencia agónica se pretende resaltar dos grandes ideas. Por un lado, el conflicto y la escenificación de la disputa ante el sufrimiento de unos personajes que hacen de su dolor la exposición de la disconformidad con el orden de sufrimiento y opresión a la que están sujetos. Por el otro, evidenciar que la disconformidad de cada una se hace manifiesta de una manera que no reproduce los mecanismos de violencia y dolor: los cuerpos de los personajes agónicos de *El frío* y *Amor fou* no actúan desde la violencia con violencia, sino que usan la exposición de su dolor y vulnerabilidad como dramatización y performatividad¹¹⁰ de su resistencia.

da el ejemplo del preso que, con su cuerpo singular, escenifica su disconformidad: "un cuerpo que escenifica lo que quiere mostrar, y que resiste" (*ibid.*:138).

¹⁰⁹ Pensar la resistencia del cuerpo violentado sin violencia sino a través de la exposición del dolor es una lectura que, una vez más, es deudora del pensamiento de Judith Butler cuando insiste en la urgencia de crear en formas de responder al sufrimiento a través otros de medios que no usen la propagación de más violencia: "Actuaron violentamente sobre nosotros, y parece que nuestra capacidad para fijar el rumbo en una situación como esta ha sido severamente afectada. Sólo cuando hemos sufrido semejante violencia estamos obligados, éticamente, a preguntar como debemos responder por el daño sufrido" (2006: 41).

¹¹⁰ La noción de performatividad de los cuerpos como práctica significante de la subjetividad es ampliamente teorizada por Judith Butler y el análisis que aquí se presenta es enormemente deudor de su lectura. Para Butler, el género es una construcción performativa que, dentro del régimen binómico heterosexual, da lugar a las categorías de lo masculino y lo femenino. Sin embargo, como ampliamente

Así, los dos personajes de este capítulo, dos mujeres ficticiales que resisten al sufrimiento de forma agónica, conforman, en la expresión de Terry Eagleton, "una comunidad de sufrimiento" (2003:21). En esa comunidad, lo compartido y aquello que las constituye como comunidad significativa, es precisamente la expresión –en tanto dramatización y performance– de la posibilidad de resistencia a través "[d]el daño, la división y el antagonismo" (Eagleton, 2003: 22). El daño es lo que las articula como comunidad entre si y como disidentes hacia las fuentes de sufrimiento.

Así, se dirá que la propuesta de este capítulo parte de la idea de que la materialidad de la existencia –y con ella las condiciones de la opresión y del sufrimiento que le pertenecen– están indefectiblemente ligadas a los mecanismos referenciales y constructores de los discursos de la existencia. Es decir, y tal como afirma Butler, la performatividad es el mecanismo en el que se produce aquello que se nombra.¹¹¹ Afirmar lo anterior significa aceptar que la condicionalidad de la materialidad de los cuerpos, su sufrimiento o su liberación, está conformada por la reiteración de unos discursos que imponen –o desarman– esa condición de sufrimiento.

Si pensamos el cuerpo, la identidad, el género como el resultado de los mecanismos performativos de los discursos que significan los cuerpos y las identidades, la resistencia tomará la forma de una resistencia contra las restricciones de esos mecanismos. Solo forzando los límites de lo que es discursivamente aceptable es posible romper las limitaciones de la exposición del cuerpo. La propuesta que recoge esta lectura parte de

demuestra Butler en su teoría, esta naturalización no tiene nada de natural, siendo, al contrario, un producto políticamente regulado: "Si el cuerpo no es un 'ser' sino un límite variable, una superficie cuya permeabilidad está políticamente regulada, una práctica significativa dentro de un campo cultural en el que hay una jerarquía de géneros y heterosexualidad obligatoria, entonces, (...) los cuerpos con género son otros tantos 'estilos de carne' (...) el género, por ejemplo, es un *estilo corporal*, un 'acto', por así decirlo, que es al mismo tiempo intencional y performativo (donde *performativo* indica una construcción contingente y dramática del significado)" (2007: 271).

¹¹¹ Esta es una de las ideas fundamentales del pensamiento materialista de Butler y de su propuesta de "reformulación de la materialidad de los cuerpos" (2002:18). En la introducción de su *Cuerpos que importan...* Butler resume algunas de las cuestiones que están en juego en la relación entre performance y pensamiento materialista de los cuerpos, transcribimos las dos primeras que resumen la idea antes mencionada de la relación productora del discurso sobre la realidad ontológica y material: "(1) la reconsideración de la materialidad de los cuerpos como el efecto de una dinámica de poder, de modo tal que la materia de los cuerpos sea indisoluble de las normas reguladoras que gobiernan su materialización y la significación de aquellos efectos materiales; (2) la comprensión de la performatividad, no como el acto mediante el cual un sujeto da vida a lo que nombre, sino, antes bien, como ese poder reiterativo del discurso para producir los fenómenos que regula e impone" (2002: 18).

esta idea y lee la expresión del sufrimiento de las dos mujeres ficticiales como una resistencia impropia, inhabitual, que es agónica porque no solo expone su sufrimiento, sino también porque hace de ese lugar de sufrimiento el campo de conflicto y resistencia.

Cada una de las figuras a continuación analizadas representa, a través de la expresión de su sufrimiento como arma, el proceso de divergencia que pone en evidencia el hecho de que la estabilidad de los mandatos normativos puede tambalearse ante la expresión del sufrimiento agónico de sus víctimas. El dolor agónico es usado, así, no como arma, es decir, como mecanismo que desencadena el retorno de la violencia o la respuesta agresiva, sino como el lugar en el que el cuerpo toma conciencia de su divergencia y resiste con su propia actuación contra la actuación de las normas reiterada¹¹² de sufrimiento. Para los personajes de este capítulo, el sufrimiento es la condición de su existencia agónica porque se resisten al sufrimiento reiterando otra forma de actuación. Es en esa resistencia de la que sus cuerpos son la performance, el modo en el que, por un lado, se visibiliza su propio malestar y, por el otro, generan en la alteridad la exposición de su disconformidad hacia los mandatos de opresión y dolor.

Sin embargo, a pesar de su carga disidente, esa performance de la disconformidad hace a estas figuras agónicas especialmente visibles y expuestas a los mecanismos opresivos. No hay que olvidar que la impunidad suele estar reservada para el cuerpo invisible, para el que pasa desapercibido, se coaduna a las normas y se alinea con los mandatos de normativización, no para los que exponen las heridas de una vida normativizada. Pero esta muestra y reivindicación de la lucha por el dolor acaba siendo un lugar especialmente potente de significado, pues el cuerpo toma conciencia de si mismo, deja de estar en el lugar de la invisibilidad normativa y homogeneizadora, para, en el proceso de exposición, visibilizar su impropiedad y forzarse en la representación.¹¹³

La tensión entre la visibilidad e invisibilidad de los cuerpos que se muestran en sufrimiento y que se resisten a través de ese sufrimiento es parte de lo que se llamará aquí,

¹¹² "[P]orque la construcción no es ni un sujeto ni su acto, sino un proceso de reiteración mediante el cual llegan a emerger tanto los 'sujetos' como los 'actos'. No hay ningún poder que actúe, solo hay una actuación reiterada que se hace poder en virtud de su persistencia e inestabilidad" (Butler, 2002: 28).

¹¹³ Un razonamiento muy similar hace Sara Ahmed en su *The cultural politics of emotion* (2015): "It is, after all, pain or discomfort that return one's attention to the surfaces of the body as *body* (...). One fits, and by fitting, the surfaces of bodies disappear from view" (2015: 421)

la experiencia agónica del sufrimiento. El concepto de *agonía* visibiliza la condición paradójica de estas figuras que sufren y luchan contra ese sufrimiento, pero que se exponen a las fuentes de su sufrimiento como parte de su proceso de resistencia. Cada una de las figuras constituye la expresión de su resistencia a través de la paradoja de unos cuerpos y unas subjetividades atrapadas en el poder y a la vez constituidos por él. En palabras de Butler: "Una de las formas familiares y agónicas en que se manifiesta el poder consiste en ser dominado/a por un poder externo (...) sin embargo, lo que uno/a es (...) depende de algún modo de ese poder" (2017b: 12). Esa es la paradoja que cada una de las figuras, a su manera y en su contexto ficcional, representa.

Frente a esta condición paradójica de los "mecanismos psíquicos del poder", Butler (2017) propone una teoría materialista de la resistencia, en la que el cuerpo es, a la vez, la expresión de su vulnerabilidad y la performatividad de su resistencia. Esa es, según la lectura que aquí se propone, la forma de resistencia que construye las figuras ficcionales que aquí se analizan y que tienen en común la exposición de su lucha contra el sufrimiento como forma de resistencia a los mecanismos opresores y constrictores que las violentan. En la interrogación de Butler: "¿Acaso no estamos exponiéndonos y persistiendo en nuestro empeño, no estamos presentando través de nuestros cuerpos la exigencia de una vida vivible, no estamos mostrando que somos seres precarios y a la vez actuantes?" (2017a: 155).

En esta exposición del cuerpo agónico, cuerpo sometido, dolorido pero presente y visible hay un espacio que, siguiendo a Butler, es un espacio político: "en el momento en que aparecemos en la calle como sujetos activos quedamos expuestos, somos vulnerables al daño y las lesiones, vengan de donde vengan. Esto nos sugiere que hay movilizaciones intencionadas o expresas de la vulnerabilidad a las que sería más apropiado describir como exposición política" (2017a:186). Butler se refiere, en la cita, a la exposición de los cuerpos en las asambleas o coaliciones públicas de los que se manifiestan en la plaza pública, pero sin duda se pueden leer los cuerpos ficcionales de los personajes de estas dos novelas como una forma igualmente activa de reivindicación de la resistencia ante la precariedad y el sufrimiento.

Lo que se buscará en cada una de las dos figuras es la condición de dependencia que muestran sus cuerpos dolientes y expuestos. Una dependencia y una vulnerabilidad que se

puede convertir en una actuación disidente en la que cada cuerpo individual sufriente es un representante de la comunidad doliente. Es así como cada una de estas mujeres ficticiales elabora una forma específica pero solidaria de resistencia colectiva.¹¹⁴ En su constitución como cuerpos vulnerables pero resistentes, que luchan desde su condición agónica, estos dos personajes son figuras que representan la posibilidad de los cuerpos de crear una acción de resistencia en la vulnerabilidad del cuerpo que se expone y que por ello está, a través de sus heridas, constituido ineludiblemente como un cuerpo interdependiente.¹¹⁵

De la consciencia de la vulnerabilidad nacida de la relación con los cuerpos ajenos surge la resistencia inevitable del propio cuerpo, pues el cuerpo sostiene —aunque sin ser reproductor de la violencia— la resistencia y la lucha contra el sufrimiento. Es en esa relación de vulnerabilidad con aquellos otros que tienen la potestad de herir, cuando el cuerpo verdaderamente se expone.¹¹⁶ A través de la imagen de la *agonía* se pretende recoger también el sufrimiento que adviene a esta dimensión de dependencia de un otro potencialmente agresor.

Con el concepto *agonía* se pretende formular una lectura capaz de dar sentido a la dimensión de resistencia y lucha ante el sufrimiento que estas figuras encarnan ficcionalmente. A la manera de las figuraciones que propone Roland Barthes en su ya citado *Fragmentos de un discurso amoroso* (2011a) la *agonía* pretende también ser, como aquellas, un signo "que ha sido leído, escuchado, experimentado" y que es "memorable

¹¹⁴ "En realidad, la vulnerabilidad no puede ser concebida de manera limitada, como un efecto restringido a una situación contingente o como una mera disposición subjetiva. Al ser una condición que coexiste con la vida humana (...), la vulnerabilidad es el nombre atribuido a una cierta manera de apertura al mundo. En este sentido, la palabra no solo designa una relación con dicho mundo, sino que afirma el carácter relacional de nuestra existencia. Decir que cualquiera de nosotros es un ser vulnerable es, por tanto, establecer nuestra dependencia radical" (Butler, 2014:48).

¹¹⁵ "La herida ayuda a entender que hay otros afuera de quienes depende mi vida (...). Esta dependencia fundamental de un otro (...) no es una condición de la que puedo deshacerme cuando quiero" (Butler, 2006: 14).

¹¹⁶ Pero es precisamente en esa esa exposición a ese otro potencialmente violento donde reside la posibilidad del vínculo. En la potencialidad del sufrimiento o en el dolor de una actual herida, el cuerpo agónico opera doblemente: por un lado, como se ha visto, ejecuta su resistencia, pero, por el otro, inaugura una posibilidad relacional por está vulnerable a la otredad. Así siendo, la exposición del dolor es ya una forma de relacionamiento, alinea el cuerpo con sus aliados o lo opone a sus opresores. Sara Ahmed elabora una descripción sobre las potencialidades relacionales e intersubjetivas del dolor que resumen muy bien esta idea: "So the experience of pain does not cut off the body in the present but attaches this body to the world of other bodies (...). So, what attaches us, what *connects us* (...) is also what we find most touching; it is that which makes us feel. The differentiation between attachments allows us to align ourselves with some others and against others in the very processes of turning and being turned, or moving towards and away from those we feel have caused our pleasure and pain" (Ahmed, 2015: 89, 90).β

(como una imagen o un cuento)" (*ibid.*:2). Bajo la idea de *agonía*, se leerá el sufrimiento de estas figuras como un símbolo de una memoria que es individual y corporal pero también significativa y colectiva; una memoria que nos habla de los cuerpos que se resisten, se exponen al sufrimiento y exigen, agónicamente, vivir una "vida vivible" (Butler, 2017a:155).

1.3.1 Narradora sin nombre de *El frío* de Marta Sanz

El primer personaje de la disidencia agónica es la narradora de la primera novela de Marta Sanz *El frío*, publicada en 1995. De *El frío* se podría decir que es el relato en primera persona de la exposición de la herida¹¹⁷ de una mujer, que es el relato de la vulnerabilidad extrema de una mujer que hace de su herida su empoderamiento. *El frío* es también el relato de un viaje y una transito narrado en primera persona por esa mujer. La novela transcurre en el tiempo narrativo de ida y vuelta del viaje que la narradora hace para encontrarse con el hombre del que está enamorada. En realidad, la narración es más bien el relato de un intento doblemente fallido, pues falla tanto en el cometido de su viaje ya que acaba por no ver al hombre, como acaba también con su relacionamiento.

La mujer, que nutre casi todo el relato con su narración, va relatando el viaje en bus y tren para conseguir ver a este hombre que es, además, la fuente de sus heridas y de su agonía. Ese hombre, que debería viajar también para encontrarse a medio camino, vive internado en una institución psiquiátrica. Al final del viaje, después del proceso agónico que describe, la narradora encuentra finalmente la puerta de salida de la cárcel agónica que la mantenía presa al hombre. *El frío* es así la historia de un amor agonizante contada a través de un tránsito y de un encierro.

Estructuralmente, la obra tiene dos voces narrativas, la primera es la voz de la mujer que, en primera persona autodiegética, transmite su propia experiencia a través de una "focalización internalizada" (Genette, 1972: 203) con la que narra el último de muchos viajes que hace para ver y encontrarse con novio, Miguel, internado en una institución psiquiátrica. En estos capítulos en los que la mujer es la única voz del relato, la narración toma la forma del flujo de conciencia del personaje que alterna entre el relato pasado de la memoria de su sufrimiento durante la relación con Miguel y el relato del presente narrativo en que cuenta las vicisitudes de su viaje (marcado por su cuerpo de mujer en viaje sola). El tiempo narrativo de los capítulos narrados por la mujer se dan enteramente

¹¹⁷ "*El frío* es la historia de una herida que no quiere ser cerrada en falso" (Sanz,1995)

entre la espera –de un encuentro que no se da– y el regreso de un viaje que, como cuenta la narradora, será el último.¹¹⁸

La segunda voz que articula la narrativa y que alterna capítulos con la anterior es un relato construido con la historia del hombre. En estos capítulos la narración abandona la focalización interna y autodiegética de la mujer para relatar la vida del hombre con quien se debería encontrar. La narración relata recortes de la vida de este hombre, episodios de su encierro en el hospital psiquiátrico, algunas de las anteriores visitas de la mujer y del acoso que sufre dentro del hospital.

La narrativa da, así, lo que parecería ser –equivocadamente– la otra versión de los hechos: la del hombre que no se presenta, finalmente, en el encuentro. Sin embargo, el desencuentro entre los dos personajes es también narrativo ya que esta voz narrativa acaba por no informar, exactamente, de la otra versión de la escena de la mujer, como parece hacer intuir al principio. Además de este desencuentro, en los capítulos centrados en el personaje del hombre, el mecanismo narrativo abandona la focalización interna, altamente individual y subjetiva, para dar lugar a un relato a través del clásico narrador heterodiegético. Es este narrador quien, en tercera persona y desde el exterior del universo narrativo, relata el encierro y maltratos que sufre Miguel en la institución psiquiátrica.

Por estar narrado desde una instancia exterior al universo narrativo y, sobre todo, desde una focalización externa al personaje, nada se sabe de los motivos por los que Miguel no se presenta en la cita narrada por la mujer. Del relato de la institución que protagoniza el

¹¹⁸ No deja de ser pertinente destacar que habitualmente la crítica suele señalar la poca fiabilidad de la información de este tipo de construcción narrativa en el que el proceso de transmisión de conocimiento por la voz autodiegética, y más aún en la focalización interna, opera una gestión y filtraje de la información del universo narrativo que es vista como siendo sesgada. Como ejemplo, se puede leer la entrada de Annabela Rita para el *Diccionario de termos literários* de Carlos Ceia que: "Esse 'ponto focal' a través do qual o universo romanesco chega até nós, 'centro de orientação' (J. Lintvelt) susceptível de caracterização espacial, temporal, psicológico, etc., tem uma natureza eminentemente intelectual, podendo modalizar-se no plano afectivo, ideológico, etc... Rigosamente, não coincide com o saber do narrador (a sua ciência), antes consistindo naquele que ele vai transmitindo, naquele que ele, em geral e/ou em cada momento, assume e simula. Em suma, a quantidade e qualidade de informação veiculada, podendo derivar lógica e naturalmente da identidade da instância narrativa (p. ex., a homodiegese legítima um campo de visão mais restrito), em último caso, dependerá da opção do narrador. Isso é duplamente revelador: da ficção como produto de manipulação informativa e do narrador como instância eminentemente manipuladora" (Rita, 2009). Esta perspectiva no es unánime y es contrariada, por ejemplo, por la misma Marta Sanz (2016c) quien destaca que el narrador clásico en tercera persona omnisciente no es, ni por su localización, nivel narrativo o relación con la historia, menos intencional en su sesgo y gestión de la información. Así, y siguiendo a Sanz, no es cierto que la información de una narradora como la de *El frío* sea menos fiable que su co-narrador en tercera persona de los capítulos alternos por culpa del punto focal que tienen uno y otro.

hombre –sobre el que no se centrará este análisis– es visible como la estrategia de presentación de la información del universo narrativo se hace de forma confusa e incompleta. Localizados alternadamente entre el relato del viaje, espera y retorno de la mujer, los capítulos centrados en el personaje del hombre narran los suplicios que este pasa en la institución, pero prácticamente no vinculan su historia con la mujer que lo espera, se amplía así, a través de los mecanismos narrativos, una distancia afectiva que se hace visible, también, a través de la construcción de la narración.

Así, el juego de fuerzas y oposiciones entre los dos personajes de la obra es reforzado por la diferencia de los mecanismos narrativos con los que se construyen los capítulos centrados en la mujer y en el hombre. La diferencia entre las narraciones resalta no solo la diferencia entre la condición existencial de cada uno de los personajes, sino que, además, y a través de los cambios de focalización de primera a tercera persona, dota también a la narración de diferentes grados de reflexión sobre los límites de la verosimilitud, la autenticidad o la identificación con lo narrado.¹¹⁹

El juego de la focalización narrativa cobra a menudo en Sanz la forma de su resistencia ante lo que la autora llama en un artículo crítico: "el confinamiento en la habitación blindada –mal ventilada, sin oxígeno– de la escritura como fantasía" (Sanz 2018b). En el caso de *El frío*, y trabajando desde el espacio de la ficción narrativa, Sanz apunta "directamente a la realidad [...para] buscar para cada dolor, para cada idea, para cada percepción informe o perfectamente conformada –pero prohibida, tabuizada– las palabras pertinentes" (*ibid.*). En el caso de la narradora de *El frío* el contraste de su discurso en primera persona, una focalización interna que acerca la instancia lectora de una manera que la narración en tercera persona de la "omnisciencia encubridora" (Simó, 2018:11) de los capítulos que narran el encierro de Miguel no son capaces de hacer. Esa diferencia, como se verá, es fundamental en la construcción del contenido de las figuras, haciendo que forma y contenido –como es habitual en Sanz (Simó, 2018)– se conjuguen.

¹¹⁹ Una disposición narrativa que inaugura uno de los rasgos habituales en la ficción de Sanz y que tiene que ver con la reflexión y la exposición, a través de la forma narrativa, sobre los límites y la "ilusión de neutralidad" que subyace a la narración omnisciente. Sobre esto reflexiona Marta Simó en su artículo sobre la representación de la realidad en la obra de Sanz: "En sus líneas básicas, la narrativa de Marta Sanz es fiel a los principios de verosimilitud, naturalidad y autenticidad, entendida ésta como un compromiso moral con la verdad que se quiere representar. La autora rechaza de manera expresa la 'omnisciencia encubridora', que crea una ilusión de neutralidad, y la única omnisciencia en la que confía es la del estilo indirecto libre" (2018:11).

El frío narra, como ya se ha dicho, el desencuentro entre sus dos personajes principales – la mujer, voz narrativa de unos capítulos y Miguel, el personaje de los otros. Este desencuentro en la trama también se hace manifiesto en la forma a través de la asimetría de la construcción narrativa. En la construcción del mecanismo narrativo a dos voces con diferentes niveles diegéticos se acentúa también el desencuentro en el que se basa el presente temporal de la narración.

En un primer plano narrativo, la novela relata un desencuentro: entre una mujer que en narra su tránsito por espacios hostiles y peligrosos durante un viaje y un hombre, su amante, que no llega a presentarse a la cita y que vive encerrado en un hospital psiquiátrico. Por lo que al espacio narrativo se refiere, de un lado, la narrativa de la mujer se localiza mayoritariamente en el andén de la estación de tren donde elabora una retrospectiva de su relación con el hombre. En ese andén la mujer esperará seis horas por Miguel, que no vendrá, sola, de noche, después que él se hubiese dormido en el tren y pasado la parada en la que ella lo esperaba. El otro plano de la narración enseña la vida de Miguel encerrado en la institución psiquiátrica (en otro momento temporal no sincrónico al de la mujer en la estación). Ninguno de los relatos remite a la realidad del otro ya que ninguno de los presentes narrativos es equivalente al presente en el que está el otro. Mientras la mujer narra, desde su presente, el desencuentro en el andén del tren, el hombre es protagonista –en su propio presente narrativo– de su vida, con los abusos y maltratos que sufre en la institución y no del momento en el que se duerme y falla el encuentro con la mujer.

Si de un lado la mujer elabora un monólogo interior sobre los sufrimientos que el hombre le ha infligido durante los años de relación, desde la perspectiva del hombre –bajo el mandato de un narrador heterodiegético– la narrativa apenas menciona a la mujer, centrándose esencialmente en la vida en la institución psiquiátrica. La obra acaba sin que se sepan los motivos del desencuentro que retuvo a la mujer una noche en la estación de tren y que la llevó a la decisión final de la ruptura.

De este modo, en la novela se construye una estructura narrativa en la que las dos narraciones representan –en el contenido, pero también en la forma– el desencuentro de la pareja. En los capítulos centrados en la mujer, ella –que no tiene nombre, porque no se

nombra a si misma en su relato en primera persona— cuenta su tránsito físico (el viaje en bus, la espera en el andén del tren) y su tránsito interno (los ángulos de su herida y de su vulnerabilidad que acompañan el desamparo físico del viaje), creando un diálogo y una simetría entre el desencuentro físico, la desorientación espacial y la herida afectiva: "No me acuerdo de hacia dónde voy. Me has llenado de una confusión definitiva (...) yo había puesto el cuello debajo de tus dientes, había llenado de dientes tu boca, había hecho penetrar tus colmillos en mi vena" (Sanz, 1995: 23, 24). El final de la historia de la mujer, el punto en el que la narración se para, es también el momento de la vuelta a casa después del encuentro fallido. Ese momento, que es el culminar de su viaje, es también la elaboración definitiva de su resistencia: el anuncio de que aquel ha sido el último viaje, el último tránsito, la última agonía dedicada al hombre: "Cuando me vengas a la cabeza decidiré bajar una cortina. No me pidas nada, acabo de llegar y ya no me preguntes cuándo volveré a salir de viaje" (Sanz, 1995: 115).

De forma alternada al viaje de la mujer, se presentan los capítulos centrados en el personaje de Miguel. Una vez más, el mecanismo narrativo es fundamental para la información que la trama ofrece sobre el personaje. En este caso, como los capítulos localizados en el hospital donde Miguel está internado se construyen a través de un narrador heterodiegetico en tercera persona, la voz narrativa menciona continuamente el nombre del personaje al que se refiere (al contrario de la mujer que, porque se narra a si misma, no se nomina). Sin embargo, el narrador no da más información sobre la relación que mantiene con la mujer que lo espera en el andén, desde la lectura no se sabe nada más que lo que ella cuenta los capítulos en los que es la voz narrativa. El mecanismo narrativo articula así una forma de explicitar la alienación del hombre hacia el sufrimiento y la vulnerabilidad de la mujer que lo espera. Una idea que se hace aún más marcada a través de la estructura alterna de la obra y en la que en un capítulo se relata el padecimiento de la mujer para en el siguiente mostrar la aparente absoluta enajenación del hombre en encerrado.

Sin embargo, es posible pensar que esta interpretación pasa por alto la posibilidad de que el sufrimiento del hombre simplemente no sea descrito por el narrador. No hay que olvidar que los mecanismos narrativos son siempre una trampa de la focalización y que la forma puede ser, aquí especialmente, la muestra de un silencio. Miguel está, también él, inmerso en el sufrimiento y expuesto en su vulnerabilidad. Desde la cárcel institucional

psiquiátrica, su sufrimiento es narrado por una voz que, asépticamente, narra los maltratos, abusos e incluso una violación que sufre durante su encierro institucional¹²⁰.

Además de la capacidad de impresionar al lector, esta duplicidad del sufrimiento de los dos protagonistas hace que ninguno de ellos pueda ser considerado rotundamente culpable o inocente y reviste la agonía que ambos expresan de una capa de culpa y castigo equivalentes. A partir de los fragmentos de la relación que se describen en el relato en primera persona de la mujer sofocada por la angustia y la distancia subjetiva de un hombre descrito por un narrador en tercera persona, no es posible afirmar que es el hombre el culpable del sufrimiento de la mujer, o al revés. Sin embargo, ella narra la historia de su resistencia y lucha desde un lugar de sufrimiento y confusión que la constituye como una figura agónica: inmersa en el sufrimiento, pero resistiéndose al presentar, exhibir y narrar su vulnerabilidad.

La mujer que viaja está en una situación de absoluta vulnerabilidad y profundamente herida. Pero, al comienzo de la obra, ese dolor y esa agonía son la condición de su amor vampírico: mantenerlo es alimentar el sufrimiento, resistirse a la liberación regocijándose en la repugnancia es la particular forma que tiene de celebrar la vulnerabilidad como comunión de los cuerpos: "Tú ya sabes que cierta repugnancia induce al deseo y nos atrapa porque hemos sido superiores en el asco y después lo poseemos, lo olvidamos y el asco forma parte del encanto y nos domina y nos deja indefensos" (Sanz, 1997: 109). La evolución de esta atracción vampírica hacia un amor doliente y "repugnante" hasta la reconquista de sí misma –"Conquistar nuevamente mi espacio y defender lo mío" (*ibid.*:120)– serán el punto de partida y de llegada de la narración de *El frío*.

El frío es una variación de la agonía a través del relato en primera persona de una mujer que se expone de forma absolutamente vulnerable en el relato, pero también es una

¹²⁰ Una de las escenas más violentas dentro de la institución psiquiátrica es la descripción por el narrador de la violación de Miguel por la enfermera Blanca, a quien Miguel consigue, desde su condición agónica de sujeto vulnerable y absolutamente expuesto, sobremedicado e indefenso, resistir, hiriéndola con una aguja que había robado y guardado. A continuación, se transcriben algunos fragmentos: "Él está ovillado, en postura fetal. Ella tiene las manos grandes (...). Acaricia la mandíbula de Miguel. Con la mano extendida le tapa el rostro desde la raíz del pelo hasta el mentón (...). Se pone en cuclillas, se abre, otra vez, la bata y se saca un pecho que mete entre los labios de Miguel. Le hace tragar carne (...). Blanca le hace abrir la mandíbula como a los perros pequeños y le limpia la tripa (...). Le fuerza el cráneo hacia abajo, le aprieta entre los muslos, se restriega contra la nuca contraída de Miguel. Él tiene los ojos fijos en las baldosas y en el pelo le ha quedado el rastro de un caracol" (Sans, 1955: 96, 97).

historia de amor o, mejor dicho, es una novela sobre una de las formas del amor: el amor agónico, herido y expuesto. *El frío* es una novela de amor del tipo particular que suelen ser las novelas de Sanz. En el contexto de la narrativa de Marta Sanz, novela de amor quiere decir que en ella el amor es –como describe Isaac Rosa en el prólogo a otra novela de Sanz (2013)– el contenedor de los demás temas de la ficción y es, por ello, "el vertebrador de la mayor parte de su literatura" (Sanz, 2013: 8).

Pero el amor sobre el que escribe Sanz no es un amor sin dolor, ni es el amor de la armonía uniformizante y cegadora del relato erigido para que funcione como mecanismo de opresión y regulación de los afectos. En palabras de Paul Preciado: "cuando amamos es la cultura la que se ama a través de nuestros cuerpos, utilizando nuestras neuronas como receptores biológicos de un relato normativo que nos escribe" (2019: 172). El amor de Marta Sanz no es un amor regulador o reglamentario, pero tampoco suele ser un amor del que se sale incólume, sin lesiones. Muy al contrario, el amor que escribe Sanz suele doler¹²¹, es un amor hecho de heridas y cicatrices. El amor que suele ocupar sus narraciones –y *El frío* no es, por supuesto, una excepción– es un amor que se forma desde los límites, una creación de la subjetividad en agonía, un amor que a menudo toma la forma de la resistencia contra lo que uniformiza.

El amor como el que se narra en *El frío* es un amor agónico que nace y crece en el dolor. Es precisamente esa calidad doliente del amor aquello lo que lo salva de la continuidad ininterrumpida entre los sujetos del amor romántico en el que la uniformización de los afectos aplasta cualquier tipo de disidencia. Es así porque precisamente a través del dolor es una de las formas en las que el cuerpo puede llegar a trazar los límites que lo distinguen de otro. El dolor es el que delimita el propio cuerpo, el que le da, a través de la piel expuesta y dolorida, la noción de su frontera, del límite entre el adentro y el afuera de la piel. El dolor es una frontera y una resistencia a la uniformidad.¹²²

¹²¹ "Y si es novela de amor, tiene que doler" (Isaac Rosa en Sanz, 2013: 9).

¹²² La experiencia de los límites y fronteras del cuerpo en el dolor es explicada ampliamente por Sara Ahmed en su *Cultural politics of emotion* (2015). Aunque usa varios ejemplos, el que aquí se transcribe es especialmente interesante pues parte de los dolores de menstruación como forma de creación de su relato subjetivo, pero también como la fuente de la consciencia de la corporeidad y manifestación de su propio cuerpo en el mundo: "It is these moments of intensifications that define the contours of the ordinary surfaces of bodily dwelling surfaces that are marked by differences in the very experience on intensities. As pain sensations demand that I *attend* to my embodied existence, then I come to inhabit the surfaces of the world in a particular way. The tingles, pricks and then cramps return me to my body by giving me a sense of the edge or border" (87).

El dolor es, así, un contorno constructor de la identidad, el mal necesario para formular una individualidad en la disidencia de la uniformidad. La exposición de la herida es tanto la expresión de la condición de vulnerabilidad ante el otro, como la delimitación de las fronteras de un cuerpo frente a otro: es una vulnerabilidad que es una resistencia. La herida ocurre cuando se traspasa la frontera entre la piel y lo que ella guarda, dejando así que el exterior acceda a esa interioridad antes protegida. Cuando la herida se sana y se cierra no desaparece, su memoria permanece en la forma de una cicatriz. Por ello, la cicatriz es fundamental en la construcción de la identidad, porque ella es la representación y la marca de la vulnerabilidad y de la resistencia. La cicatriz es, como recuerda Isaac Rosa en el prólogo ya citado: "la inevitable curación de toda herida, pero a la vez la persistencia de su memoria para no olvidar que un día nos hicimos daño" (Sanz, 2013: 10).

A través de la imagen de la herida como entrada a la interioridad que se quería ocultar y que ahora se expone sangrante, la abertura que viola los límites de la protección del propio cuerpo es posible leer el relato que presenta la mujer de *El frío* como la descripción de un agujero de amor sangrante, una abertura, una fisura. En *El frío* la voz autodiegética la mujer habla, expuesta y abierta en canal, para purgarse –liberarse– de la influencia de un hombre con quien vampíricamente se relaciona. "Derrumbándome los muros que me protegen de lo ajeno. Vuelvo a estar desnuda por tus actos" (1995:32): esa es la desnudez potencialmente liberadora que blande la mujer, una desnudez que no es de la ropa que le cubre la piel, sino de todas las protecciones –epidérmicas, pero no solo– que la "protegen de lo ajeno" (*ibid.*). Porque solo una vez desnuda y expuesta, exhibida en su lucha desde el sufrimiento agónica, puede dar inicio a la liberación; que es como decir, de la boca de Paul Preciado que "La vulnerabilidad es lo que nos hace libres" (2019b:17:05m).

Precisamente, la presentación de la herida a través de la imagen de una perforación y de una interioridad que se expone y que se enseña para poder problematizar la unicidad de la dualidad es descrita por Marta Segarra en su *Teoría de los cuerpos agujereados* (2014): "ley que rige todo agujero: el agujero problematiza la distinción entre interior y exterior, entre dentro y fuera, ya que conecta uno con otro, pero no constituye ni uno ni otro, sino que por definición se sitúa siempre en el borde, en el límite imposible entre dos alternativas que parecen excluyentes" (2014:13). La vulnerabilidad que la mujer relata es

también la forma que toma la materialización de su laceración, la narración es la exposición de su herida violentamente abierta. Su narración es la creación de un pasaje – acceso del adentro al afuera y al revés– capaz de crear las condiciones de transgresión y "limite imposible" (*ibid.*) necesarios para su liberación.

El tránsito que se lee en el relato de la mujer es un tránsito agónico y subjetivo –en contraste brutal con la inmovilidad espacial del presente del relato en el que la mujer permanece prácticamente toda la obra en el andén del tren, aunque que el flujo de conciencia parece hacer olvidar. *El frío* es relato de un viaje agónico y es, a la vez, la exposición de la herida culpable de esa agonía. El relato de la mujer que espera en el andén de una estación de tren es también el relato de una persistencia y de una resistencia que se hace desde la agonía del sufrimiento, que necesita a ese sufrimiento como pasaje, como creación del "borde" (Segarra, *idem*), paso a la interioridad e inquietud de la carne herida:

Pero que llegues, Miguel, ya es lo de menos, aunque yo me empeñe en alegrarme (...) pero mi persistencia es por mí, eres un pretexto, Miguel, gracias por darme oportunidades de inquietud, yo pongo la carne, te duermes mientras yo me desvelo, mientras voy descubriendo el lado oscuro, esa misma cara con la que estás consiguiendo absorberme.

(Sanz, 1997:19)

La narradora de *El frío* se articula, así como una figura de la agonía, figura del sufrimiento y la resistencia, atrapada en un amor vampírico¹²³. Miguel es el hombre por que siente resentimiento y al que desprecia, pero hacia el que, magnéticamente, viaja durante todo el relato: "De nada sirvió que fueras a por mí. Yo ya estaba como un charco temblando de frío en un mes de verano. Aunque, como siempre, yo volví contigo" (*ibid.*: 94). Es importante entender el mecanismo del que se nutre su intento de liberación y resistencia: la agonía que arrastra consigo la carga del sufrimiento, pero también la de la acción y del

¹²³ En una entrevista a *Mundo Obrero en Internet* Sanz se refería a *El frío* precisamente como elaboración literaria del tema del amor vampírico: "Lo que yo intenté con 'El Frío' es la desmitificación de las relaciones amorosas que se basan en la inspiración, en el instinto, en la locura. Quise describir que, si existe un proyecto en el que la voluntariedad sea absolutamente explícita, es en la relación amorosa, hasta el punto de que muchas veces la voluntad que es un esfuerzo racional se torna obcecación hasta caer en dogmatismos que pueden llevar a la gente a establecer relaciones amorosas, vampirizadas para personas que las padece" (en Fernández-Cuesta, 1997).

conflicto. Resistir agónicamente es resistir a partir del sufrimiento, con el sufrimiento y, en cierta medida, convergiendo con él.¹²⁴

Quizás porque el viaje de la mujer es, al final, el relato de un proceso de cicatrización, el tránsito que relata no es un desplazamiento progresivo sino un movimiento helicoidal, un bucle que es, al final, una forma de hurgar la herida como resistencia. La agonía en la que se distiende el relato de la mujer es su acto de reivindicación y empoderamiento, reivindicado a través de la exposición de su vulnerabilidad. Pero este movimiento no progresivo del relato genera una ficción que no cumple la expectativa de la progresión narrativa, que es, al final, un regodeo del personaje sobre la trama.

Aquí, la trama es un movimiento que se ha encogido hasta sus mínimos. *El frío* es la exposición narrativa de sus personajes que no necesita el amparo de la trama para sostenerse. Como afirma la misma autora en una entrevista a la revista "Jot Down" la trama es el mecanismo que sostiene a los personajes y no al revés, es un uso de la trama no como elemento estructurante sino como "percha": "*El frío* es un ejemplo de cómo un texto más que una trama, más que una historieta, en el mal sentido de la palabra, salpica. Pero lo que intento (...), es contraponer dos discursos, ver cómo un discurso rebota en el otro y como esto puede generar interés y se construye significado" (Sanz, 2016c).

Así entendida, la trama no solo es secundaria, sino que puede llegar a ser el "elemento a batir" (*ibid.*).¹²⁵ En este contexto, y porque es el elemento estructural relegado en la obra, la trama de *El frío* no es difícil de resumir—ya que, por su marginalidad estructural, hasta sería posible analizar la obra sin resumirla. *El frío* relata en los intersticios de sus personajes la historia de una mujer que viaja para encontrarse con su novio Miguel.

¹²⁴ ¿Y no es esta convergencia, para volver a la metáfora del agujero de Segarra, precisamente el proceso de creación de la cicatriz? ¿No es la convergencia el lugar de la frontera entre el adentro y el afuera suturada por la creación que loide de un nuevo tejido? ¿No es la resistencia disidente la creación de ese nuevo espacio desinflamado y suturado pero hecho de una nueva materia? ¿Una nueva piel?

¹²⁵ Una posición que es estructurante en la obra de Marta Sanz y que atraviesa todo su proyecto literario. En la misma entrevista, es posible leer las palabras de la autora que atestiguan esta intencionalidad: "Dentro de los elementos narrativos que constituyen el género, hay uno, el de la construcción de la trama, que es el que permite dentro de una novela crear intriga, suspense, generar misterio (...). Me parece que ese elemento narrativo tiene mucho que ver con el discurso de seducción que predomina en unas sociedades de ideología neoliberal donde de lo que se trata es de complacer al lector como un cliente. Por eso, desde que comienzo a escribir, la trama para mí es un elemento muy secundario dentro de las ficciones o incluso un elemento a batir (...) sin tener que agarrarme necesariamente al mecanismo de las tramas, me interesa más la construcción de los personajes" (Sanz, 2016c).

Miguel, por su lado, vive en una institución psiquiátrica de donde debería salir con permiso de la enfermera que lo cuida –y quien lo viola y acosa– para encontrarse con la mujer en la estación de tres. Sin embargo, el hombre no sale del tren previsto, falla el encuentro y la mujer se ve obligada a pasar la noche sola en la estación. Esta es la trama que sostiene la complejidad de unos personajes que bailan con su complejidad figurativa sobre su escasez.

Desde la lectura no se conocen los motivos de la ausencia de Miguel. La voz narrativa que en sus capítulos detiene esa información no revela nada sobre este encuentro, ni sobre los motivos de la ruptura. Todos los capítulos en los que se narra el personaje de Miguel son pasados en la institución y no mencionan este desencuentro con la mujer en la estación de tren –un desencuentro que es, por otra parte, el núcleo de la narración de la mujer. De este modo, la única información que la obra da sobre esto es el relato autodiegético de la mujer, quien carga el relato de la escena con la agonía de su propia vulnerabilidad. De los motivos de la ausencia de Miguel nada se sabe, el relato solo tiene la focalización de la mujer que, obligada a pasar la noche en el andén de la estación de tren –cuerpo vulnerabilísimo– relata las horas sola y el acoso de un hombre que la sigue. Nada más se sabrá.

El espacio narrativo de los capítulos centrados en la mujer transcurre entero en el tránsito físico que hace para encontrarse con Miguel: el viaje hasta la estación, la noche sola esperando el próximo tren y el regreso, finalmente liberada: "No me pidas nada, acabo de llegar y ya no me preguntes cuándo volveré a salir de viaje" (Sanz, 1995: 115). En los capítulos centrados en el viaje, la narración relata en primera persona la agonía de una mujer que expone las fuentes de sus vulnerabilidades: las heridas abiertas de un amor vampírico, en el abandono, los recuerdos evocados durante la espera, la descripción de la vulnerabilidad a la que está expuesto un cuerpo abandonado, que debe protegerse solo¹²⁶.

Al fin y al cabo, *El frío* no es la historia del tránsito de la mujer hacia un encuentro malogrado, no es una historia de fusión o de unión con un hombre que la ha dejado a la

¹²⁶ "Un único hombre, en el extremo opuesto del cuarto mal pintado, diagonalmente, me observa (...) calibrar al enemigo, saber que me asecha" (Sanz, 1997: 17); "Mitad del camino. Parada. Sin ganas de salir. Existe el peligro de que alguien se me pegue el resto del viaje" (*ibid.*: 69); "Conquistar nuevamente mi espacio y defender lo mío para que un mendigo vestigio de paisano no me robe el equipaje. Como una posición ante la vida reproducida en miniatura" (*ibid.*: 120)

intemperie del frío y a la vergüenza de su cuerpo expuesto en un viaje en balde. *El frío* es el relato del momento de la invención de una nueva existencia, una disidente y liberada de la presión de un hombre que se había impuesto como único modelo válido del afecto¹²⁷. En el tránsito, en el momento en el que el umbral del camino hacia el encuentro, el abandono y el regreso, en esa nueva piel que loide y cicatrizada, la *agonía* que había sido la forma del amor da lugar a la *agonía* como pulsión de actuación y liberación: "Ya me has hecho bastante daño y ahora he decidido mi rencor" (Sanz, 1995: 115).

Es pues, desde el rencor, el lugar motriz de la acción afectiva que inicia el movimiento. *El frío* es el aprendizaje de una nueva lengua allí donde la mujer ya no tiene los grilletes del idioma del amante, una nueva lengua creada en la ruptura y la inquietud que nace en la vulnerabilidad y que le descubre sus propias oscuridades no como insuficiencias sino como potencialidades:

Pero que llegues, Miguel, ya es lo de menos, aunque yo me empeñe en alegrarme, te arriesgas porque sabes de mi persistencia, pero mi persistencia es por mí, eres un pretexto, Miguel, gracias por darme oportunidades de inquietud, yo pongo la carne, te duermes mientras yo me desvelo, mientras voy descubriendo el lado oscuro

(*ibid.*:19)

La llegada de Miguel no importa porque la obra es, al final, la historia de una rebelión creada en la posibilidad de actuación nacida de la agonía del abandono. La mujer que se había construido en la performatividad del relato de Miguel debe ahora hacer de sí la fuente de su nuevo e independiente relato: "y me voy a contar otro cuento (...). Hablarme a mí misma e ir olvidando que tú has sido mi interlocutor durante mucho tiempo (...); quizás sea la única manera de reconcentrarme y hacerme fuerte" (Sanz, 1995: 91).

La mujer reivindica un espacio para su propia autoría y el viaje que narra la obra es la metáfora de ese el tránsito hacia la liberación. Su relato es la forma que toma la verdadera

¹²⁷ "Porque nunca más soportaré a un imbécil que se crea que ha sido el primero en descubrir que siempre hay que estar en funcionamiento, viviendo, atravesando países, bebiendo absentas y fumando hachís de importación, bailando por bailar, viendo amaneceres por verlos (...) abriéndome forzosamente, comiendo conejo, callando cuando todo me parecía absurdo" (Sanz, 1995: 113, 114).

violencia liberadora, aquella que, en palabras de Isaac Rosa –también sobre la obra de Sanz–: es "una violencia moral, propia de quien no escribe desde la amoralidad ni la inmoralidad, sino desde la impugnación de esa hipocresía que solemos llamar moral. Una violencia también corporal, pues su escritura es muy física, anatómica, y el cuerpo es otro campo de batalla sobre el que ejercer la fuerza" (en Sanz, 2013: 10).

Esta violencia es la que la mujer innostrada de *El frío* encarna e intenta narrar desde las herramientas del relato en primera persona y en estilo indirecto libre. Un relato que, porque no cumple las expectativas narrativas de un narrador clásico heterodiegético no está regido por los valores de la verosimilitud narrativa de un narrador que superentiende la narración, sino solo por la palabra del testigo que habla, en primera persona, desde su confusión. Esta mujer que se narra en primera persona relata desde de la voluntad de exponer su dolor y de mostrarse y exponerse absolutamente vulnerable. Será esa vulnerabilidad su disidencia y la forma de creación de su propia voz hacia la liberación.

Construidos, como se ha visto, con mecanismos narrativos diferentes de los que construyen narrativamente el personaje de Miguel, en los capítulos centrados en la mujer la ficción narrativa toma la forma de la voz del testigo que deja constancia de la su herida a la vez que se expone en la potencia resignificadora que reside en su agonía: "el nudo era muy fuerte, angosto, y, entonces tenías que humillarme, mentirme, hablarme de otras mujeres, librate una vez más de mí. Ya me he hecho bastante daño y ahora he decidido mi rencor. No existes, no volveré a dirigirte la palabra. Ni con el pensamiento" (Sanz, 1997: 115). Así acaba la travesía de *El frío* con la ruptura con el discurso y el pensamiento colonizado de la mujer hacia una nueva existencia, sin miedo, para finalmente "poder ser como yo soy por temor al abandono" (*ibid.*:114).

La mujer resiste y sufre y hace de la combinación de ambas acciones el baluarte de la construcción del nuevo relato de su identidad y de la creación de una nueva lengua nacida de la ruptura. Paul Preciado, que piensa la posibilidad de reconstrucción desde la herida del subalterno que se repiensa de la construcción normativa del amor "cuando amamos es la cultura la que se ama a través de nuestros cuerpos" (2019:172). escribió palabras similares sobre un tema cercano –el caos y la creación en la ruptura amorosa. Esa cultura que traspasa los cuerpos de los amantes es, a menudo, una cultura que es la

performatividad de una opresión. La liberación de esa opresión es el trayecto que la narradora de *El frío* va narrando hasta que su viaje llega al final:

nunca más los celos, ni el deseo del vacío cuando me asomo a un balcón, ni la necesidad de desaparecer y que me echés de menos (...). Nunca más escribir cartas llenas de mensajes que ahora pueden avergonzarme (...) nunca más sentirme fea mientras follo. Por la mala conciencia de estar molestando (...) entonces tenías que humillarme, mentirme hablarme de otras mujeres.

(Sanz, 1995: 114, 115)

Por ello, es posible decir que *El frío* no es el relato de un abandono, como sería de esperar si se hiciera un resumen aséptico de la trama de la obra, sino la historia una liberación iniciada y posibilitada por el sufrimiento agónico de una mujer que decide, desde la potencia del rencor y del abandono, crear una nueva lengua para existir. *El frío* es una propuesta de acción, un mecanismo de creación de nuevas configuraciones para que la performatividad del cuerpo se libere y esté atada a una lectura forzada –"mi interpretación anula la imagen porque no soy yo quien percibe, tú lees desde mí, me fuerzas" (Sanz, 1995:38). Creación de una nueva configuración que, finalmente, ha querido "imponer [su] voluntad a la vida" (45).

El frío es también el relato de esa voluntad que ha de imponer necesariamente el cuerpo que quiere tomar para sí las riendas de la interpretación y la acción en el mundo. Cuerpo que toma para sí su performatividad antes delegada en el otro su "performativo hegemónico" (Preciado, 2019:174). Volver a hablar no es una mera resistencia, aguante terco, sino una acción revestida de un carácter creativo. La liberación de la mujer ha de ser, igualmente, la creación de otro espacio –nuevo– de la existencia. Para Preciado, la ruptura es un acto creativo, sí, pero la posibilidad de la creación liberada pasa por la desidentificación con fines a la reconstrucción. Es un movimiento de destrucción y crisis creadora, una lectura que Preciado transporta a la subalternidad del amor vampírico y que ayuda a leer la relación que *El frío* describe:

[S]obre todo imaginar teatros disidentes en los que sea posible producir otra fuerza performativa. Inventar una nueva escena de la enunciación (...). Desidentificarse para reconstruir una subjetividad que el performativo dominante ha herido.

¿Existe algo, un lugar, entre la pareja y su ruptura? ¿Es posible amar más allá de las convenciones? ¿Amar más allá de la crisis y fuera de la pareja? ¿Cómo crear contrarrituales? ¿Y quiénes seremos si corremos el riesgo de otro performativo?"

(Preciado, 2019:174, 175).

"Como crear contrarrituales" después de la ruptura, pregunta Preciado (*ibid.*) y esa es también la pregunta agónica que la mujer se hace desde el espacio creado en el sufrimiento y el abandono. ¿De qué forma puede un cuerpo sometido y abandonado crear nuevas formas de identificación? ¿Nuevas lenguas que lo enuncien? Para la narradora de *El frío* los contrarrituales se harán en la aceptación del vacío, desde la confusión y el destiempo. Lo que finalmente libera el cuerpo de la mujer sometida que decide acabar "con la premura de estar siempre llegando" (Sanz, 1995: 86) con el cuerpo "imprescindible dentro de sus deseos (*ibid.*: 70) será el abandono. La figura de la mujer hará del abandono su victoria, en lugar de su derrota. La lección de la agonía consiste en esa posibilidad de ocupar el espacio vacío y sin mandatos: "Estoy en medio de los días más inconsistentes, calcos de otra cosa. Ocupando tu espacio sin que me sientas, tal vez soy ese agobio que tú no identificas (...). Ya no tengo que imaginarme" (38).

Con el encierro del hombre en la institución psiquiátrica –"Sé donde estás en cada instante, sólo tengo que mirar un horario. Gracias querido" (*ibid.*)– la mujer puede finalmente crear un espacio de divergencia suyo, contrarrituales del desamor que la salvarán de la vampirización. El nuevo espacio de su performatividad se hace, así, negativamente, en la ausencia, la retirada, el abandono, el destiempo... símbolos de una existencia negativa que es la forma de su disidencia:

No tengo que esperar una maleta de flores (...). No necesito entretenerme (...). Conquistar nuevamente mi espacio y defender lo mío (...). No me hace falta luchar por ser yo quien acarre mis cargas. No lucharé. (...) No tengo que buscar a nadie entre tantos abrigos anónimos. Para mí, estos trajes son sólo trajes esta vez. Nadie espera mi vuelta porque mi vuelta es a destiempo. Estoy fuera de hora.

(Sanz, 1995: 120, 121)

La mujer hace del destiempo la contrapartida de su libertad, sin lugar marcado, sin horario ni previsibilidad su existencia se contrapone a la del hombre internado en el hospital: "Ya

no tengo que imaginarme, él estará tomándose una caña, me ha dicho que hoy iría a un concierto, dormirá. Ya no tienes que decirme nada. Sé dónde estás en cada instante, sólo tengo que mirar un horario" (*ibid.*: 38). El contrarritual consiste en la disimetría de ella contrapuesta al control institucional al que él está sometido. Ella se libera mientras él se confina en la prisión institucional. Y porque él está preso, ella puede permanecer en el espacio de su agonía sin necesidad de movimiento, sin progresión ni retroceso. Su contrarritual es una inacción, esa es su posibilidad liberadora.

Pero los contrarrituales de *El frío* son siempre variaciones de la *agonía*, de la resistencia que se manifiesta a través del dolor, son la manifestación de la lucha que se inicia en el sufrimiento. Siguiendo esta idea es posible leer una escena de dolor que, simétricamente, se repite antes y después de la liberación agónica del personaje de la mujer y que sirve para ejemplificar esta idea: una violación. Ambas escenas de violación son narradas por la voz autodiegética de la mujer, desde la focalización del estilo indirecto libre que le confiere la no linealidad del relato cuando comparada con el de un narrador clásico en tercera persona narrativa.

Ambas escenas funcionan en reciprocidad, como un punto de comparación entre el antes de la *mujer subalternizada* (Preciado, 2019:174) y el después nuevo lugar conquistado "entre la pareja y su ruptura" (*ibid.*). Ese lugar intermedio es el tránsito que narra la novela y que está representado también en los escenarios del relato del tránsito de la mujer: el viaje en autobús y el andén de la estación de tren. A este tránsito, del que surge la creación de una nueva identidad y de una nueva lengua, se podría llamar, de la mano de Paul Preciado, la "desidentificación" necesaria en el proceso de reconstrucción de una subjetividad herida, aunque finalmente liberada del yugo del "performativo dominante" (*ibid.*).¹²⁸

¹²⁸ En un juego de equivalencias entre crónica personal y texto crítico, Preciado produce un texto en el que, manifiestamente, se confunden los límites entre uno y otro. La performatividad del lenguaje es el lugar de esa confusión que aquí se asume y se multiplica usando el texto de Preciado para componer la lectura de la novela de Sanz. Así, para Preciado, los términos crisis, performativo, subalterno, separación, ruptura o pareja sirven para pensar, la civilización, los individuos en ella inmersos y su propio testimonio biográfico. Así pensado, el lenguaje quiebra sus fronteras para pasar a estar autorizado tanto a pensar la realidad como a actuar en ella. Todo esto es parte del "giro pragmático [con el que] el lenguaje se convierte en acción" (Preciado, 2019: 173). "Me avergüenzo de amar. Me avergüenzo de no haber sabido hacerlo. Me avergüenzo de mi escritura. Me avergüenza del ajuste entre mi vida y la escritura. Frente al lenguaje, soy vulnerable. Entiendo ahora que las historias de amor tampoco nos pertenecen. Que cuando amamos es la cultura la que se ama a través de nuestros cuerpos, utilizando nuestras neuronas como receptores biológicos

Siguiendo la misma lógica del *antes* subalternizado y el *después* que es, recuérdese, el espacio del tránsito de la mujer, las dos violaciones tienen lugar cada una en una de las temporalidades y sirven de contrapunto corporal y afectivo para demostrar el cambio del personaje.

El primer relato, recordado desde el presente narrativo por la mujer, sirve para exponer el grado de subalternidad en el que la mujer estaba presa a Miguel en el que todo su cuerpo le había sido entregado en sacrificio: "Lo importante, que tú te encontraras a gusto, que yo me hiciera imprescindible, que estuviese dentro de tus deseos (...) ser mejor que tu madre, mejor que tu hermana, mejor que la mejor de tus amigas, la amante más solícita y predispuesta" (Sanz, 1997: 71). Es la vida como un mandato de sumisión, mandato vampírico en el que el cuerpo se ofrece a cambio de la vampirización y el consumo de uno por el otro. Es en ese contexto en el que se ubica la narración de la primera violación, en el lugar de la dádiva absoluta al otro, a cambio del consumo total, de la dependencia sin concesiones: "Yo pensaría, feliz de tenerte dependiente y vulnerable en el sueño (...) más cuidado e incondicional que un hijo" (*ibid.*:70). La violación que recuerda la mujer tuvo lugar en un tren y en compañía del pasivo y complaciente Miguel, que asiste a la escena y finge estar dormido.

Un muchacho imberbe y una chica de unos quince años suben a un vagón de segunda. (...) Un hombre abre la portezuela y entra, no se le ve la cara entre los grises apagados del vagón. (...) El hombre se levanta y empieza a acariciar la nuca de la chica, el cuello, baja rozando su espina dorsal y la caricia se convierte en un rebuscar entre sus muslos; por debajo de los glúteos sobados, el hombre hurga. (...) Tu te haces el dormido. (...) No me volviste a comentar nada del asunto durante el resto del viaje.

(*ibid.*:78,79)

La segunda escena es en el presente narrativo, en la estación de tren en la que la mujer, después de que Miguel haya faltado al encuentro, tiene que pasar la noche sola y, a diferencia de la primera escena, la violación no llega a ocurrir. Una vez más Miguel es la

de un relato normativo que nos escribe. Y cuando nos separamos, es otra vez el discurso el que impone su ley" (*ibid.*).

figura inactuante en quien la chica "ha depositado su fortaleza (...) y espera y teme, al mismo tiempo, que él haga algo [pero] el muchacho no está dispuesto a despertarse" (*ibid.*:79). Pero ahora, a diferencia de la violación rememorada, el personaje de la mujer está sola con su cuerpo, pero en control, ha conquistado el espacio de su soledad y ha reivindicado para sí el lugar de la vulnerabilidad como actuación resistente:

Un único hombre, en el extremo opuesto del cuarto mal pintado, diagonalmente, me observa (...). El hombre lateral se está acercando (...). Quiere que le acompañe a las vías y me dice que vamos a pasarlo muy bien (...). Yo podría besarle y notar que su boca también es caliente, que me recoge como otras y su saliva es tibia. Después me limpiaría sin que él me viese, sin ofender a nadie. Me dejaría abrazar y me erguiría para que rozase mis pezones con las uñas.

— No iré a las vías. Caminaremos por el andén y cuando quiera darme la vuelta, lo haré. Me coge por el brazo, me da asco, no quiero. Volvemos al bar por separado.

(*ibid.*:18)

La escena ocurre mientras la narradora espera¹²⁹ el próximo tren después de que Miguel haya fallado el encuentro. La mujer espera y, como en la memoria de la violación en el tren, un hombre se acerca, lo coge, lo toca, más aún, ella misma imagina como sería el beso, la caricia, las uñas de ese hombre de sonrisa despejada, pero al que "cierta gordura le estropea" (*ibid.*). Sin embargo, sin Miguel, sin esperar para depositar en él su resistencia sin "esperar que él haga algo o no lo haga" (*ibid.*:79), ahora la mujer mira al hombre y se arma "me vuelvo para estudiarle, calibrar al enemigo, hacerle saber que sé que me acecha (...) soy fuerte, quizá más fuerte que él" (*ibid.*:17).

La mujer sale a las vías para ocupar el tiempo que debe esperar por el próximo tren "Me entretendré, ya no estoy sola, tengo que aprender a entretenerme" (*ibid.*:18). La mujer hace de la agonía una resistencia, ese es su aprendizaje, la inversión o retroversión que opera la agonía, contra la verticalidad de la fuerza, la inclinación de la debilidad y de la inquietud. Ya poco importa que el hombre aparezca, el tránsito ya no es un camino hacia él sino una permanencia en el sufrimiento, *agón*, agonía, lucha y resistencia que impelen

¹²⁹ Sobre las variaciones y la importancia de la espera en la configuración de la escritura de mujeres *vid.* Losada, 2012

la crisis, pero sobre todo que exaltan la lateralidad, la oscuridad, la rareza como reivindicación de un espacio de disidencia y de actuación performativa¹³⁰:

En el apeadero hay movimiento, en cualquier instante vas a aparecer. Pero que llegues, Miguel, ya es lo de menos, aunque yo me empeñe en alegrarme, te arriesgas porque sabes de mi persistencia, pero mi persistencia es por mí, eres un pretexto, Miguel, gracias por darme oportunidades de inquietud, yo pongo la carne, te duermes mientras yo me desvelo, mientras voy descubriendo el lado oscuro.

(*ibid.*:19)

En el apeadero, esperando al hombre que no vendrá, o que si viene será solo un momento que es como un instante humillante: "no me has dejado decir ni una palabra. Me has apartado suavemente; te has dado la vuelta. Cientos de kilómetros desperdiciados (...) como te odio cuando te contemplo sola" (*ibid.*:7). En el abandono, en la agonía de un cuerpo vulnerable solo y rodeado "entre tantas caras hostiles" (*ibid.*:), un cuerpo a la intemperie y al frío: "tengo frío pero, sobre todo, me veo ridícula" (*ibid.*:9). En ese estado agónico la mujer descubre su liberación.

La novela empieza, precisamente, con la revelación de la liberación de la mujer: "Un montón de mierda que no te voy a perdonar" (*ibid.*:10). El viaje en balde, el frío en el cuerpo vulnerable, los peligros del apeadero, cientos de kilómetros en el tránsito de su casa al hospital psiquiátrico o al punto de encuentro. El viaje que relata *El frío* es el último de los viajes de la mujer hacia el hombre. Viajes agónicos desperdiciados "la selección de cada viaje, ropa de muda, jerséis gordos, un par de pantalones" (*ibid.*:7) la mujer que se preparaba para viajar al frío ya no volverá a salir. *El frío* es así, también, el lugar en el que vive el cuerpo atrapado a aquel hombre "Recuerdo, mientras camino hacia la estación,

¹³⁰ La rareza y la inquietud que el personaje de *El frío* reivindica para sí se puede leer bajo la idea de Sara Ahmed de una actuación performativa del cuerpo que voluntariamente decide no estar en consonancia y que se presenta como una rareza, o que, en todo caso, hesita ante la connivencia con la normativización de los comportamientos que, en la expresión original, permiten que los cuerpos sigan "gettin along" (Ahmed, 2010a:29). En el texto "Happy Objects" que Ahmed presenta en la edición de *The affect theory reader* (2010a) y que difiere sutilmente del capítulo homónimo de su *The promise of happiness* (2010b), como es el caso de la siguiente cita, se puede leer que: "Power speaks here in this moment of hesitation. Do you go along with it? What does it mean not to go along with it? To create awkwardness is to be read as being awkward. (...) To refuse to be placed would mean to be seen as trouble, as causing discomfort for others. There is a political struggle about how we attribute goods and bad feelings" (2010a:39)

la tibieza húmeda del invierno en tu país" (*ibíd.*:). Ese país de frío es el que la mujer decide dejar de visitar, esa es su conquista agónica. Su tránsito se para de golpe, la mujer da un frenazo, se para y se reclama en el espacio del abandono y de la inquietud que es precisamente el lugar de su actuación: "Conquistar nuevamente mi espacio y defender lo mío" (*ibíd.*:120).

Se acaba el tránsito, la mujer se frena de golpe en su agonía y en ella hace su fortaleza: "Cuando me vengas a la cabeza decidiré bajar una cortina. No me pidas nada, acabo de llegar y ya no me preguntes cuándo volveré a salir de viaje" (*ibíd.*:115). El tránsito se acaba porque la mujer decide permanecer en el destiempo, en la claudicación sin lucha: "No me hace falta luchar por ser yo quien acarree mis cargas. No lucharé (...). Nadie espera mi vuelta porque mi vuelta es a destiempo. Estoy fuera de hora" (*ibíd.*:121).

Se acaba el tránsito porque no hay movimiento posible en un cuerpo que ha decidido estar fuera del tiempo. Sin cargas y sin nadie a quién buscar –"no tengo que buscar a nadie entre tantos abrigos anónimos" (*ibid.*)– sin nadie que la espere –"Nadie espera mi vuelta" (*ibid.*), la mujer renace a una existencia disidente, sin amparos ni protecciones. Esta es la disidencia agónica que propone la mujer sin nombrar de *El frío* la posibilidad de volver del tránsito vacía y en blanco, sin propósito, sin movimiento y sin mandatos. Por ello, en sus últimas palabras dice, antes de cerrar la cortina: "No sé si alguna vez saldré de aquí. Tengo las suelas pegadas al pavimento. Oigo las bocinas de los coches en los pasos de cebra. Camino hacia la salida con la mente en blanco" (*ibíd.*:121). Al final del tránsito la mujer encuentra la liberación: la nada, la mente en blanco y la desarticulación de los mandatos que la oprimían.

1.3.2 Elisa. *Amor Fou* de Marta Sanz

La segunda figura de la *agonía* es Elisa, personaje de *Amor fou*, novela de Marta Sanz publicada en 2012 y recientemente recuperada del olvido y reeditada por la editorial Anagrama (Sanz, 2018d)¹³¹. El personaje de Elisa es la figuración de la *agonía* como mecanismo de disidencia articulada a través de la vergüenza y del rencor como fuentes de resistencia y superación del sufrimiento. Elisa es, como cada uno de los personajes aquí analizados, una figura¹³² impropia e inadecuada. Elisa es un personaje que se alimenta y nutre unos sentimientos habitualmente considerados como negativos como forma de ejecutar su plano de liberación. Elisa es, además, una mujer vengativa, una criminal que envenena y quema al hombre que la rechazó; es también una mala madre que atiborra de comida a su hija, deformándola y haciéndola crecer hasta la desproporción.

El personaje de Elisa está construido a través de la combinación entre el rechazo que causan sus acciones reprobables y la empatía que despiertan sus intenciones. Elisa es una mala mujer, una mujer que siente y ejecuta malos pensamientos y malas acciones, pero es, a la vez y en el mismo plano, un personaje construido para despertar cierto grado de empatía. Hay en la motivación que subyace a sus acciones una carga que la hace

¹³¹ *Amor Fou* es una novela con una historia editorial particular, escrita en 2004, fue comprada por dos editoriales que nunca la publicaron –"me encontré con la sorpresa de que la compraron dos editoriales y ambas la guardaron sin publicarla" (Sanz, 2018c). En 2014 la editorial La Pereza, como explica su autora en entrevista a "Siglo XXI", "se puso en contacto conmigo para ver si tenía algún texto en plan altruista y se la regalé" (*ibid.*). Será más tarde, como explica en la misma entrevista Sanz, que Anagrama volverá a publicar y dar visibilidad a la obra, que se publica con algunas modificaciones en esta nueva edición –"he tenido que cambiar algunas referencias temporales, porque en su concepción *Amor fou* era una novela distópica y ahora es una novela realista. He introducido también algún cambio en el final del texto" (*ibid.*). *Amor fou* es, así, una novela con muchas vidas y algunas reediciones. Sin embargo, en este análisis se parte no de la versión de Anagrama sino de las ediciones La Pereza, publicada en 2014. Sin embargo, las diferencias de contenido entre una y otra no son relevantes en lo que concierne a este análisis, ya que, como afirma la autora en entrevista a "El cultural" entre una y otra versión las diferencias no son estructurales: "Sobre todo, son cambios estilísticos que se relacionan con el ritmo y la textura de la prosa. Soy escritora y soy muy exigente con el lenguaje, porque creo que en los textos literarios el modo de decir es lo que se está diciendo. Desde otro punto de vista, en esta versión no hay cambios estructurales de consideración" (Sanz, 2018e).

¹³² No está de más recordar que cuando aquí se menciona los conceptos de *figura* o de *figuración* se parte en gran medida de la teoría del personaje que Carlos Reis profundiza en sus trabajos sobre los mecanismos de creación de las figuras ficcionales y sus figuraciones transliterarias tal como las ha teorizado Carlos Reis: "Em termos gerais, o conceito de figuração designa um processo ou um conjunto de processos constitutivos de entidades ficcionais de feição antropomórfica, conduzindo à individuação de personagens em universos específicos, com os quais essas personagens interagem". (Reis, 2014: 102)

comprensible desde la lectura. La propuesta que aquí se articula es que esa comprensión se basa en las motivaciones de sus acciones, presas a la necesidad de liberación y reivindicación de la validez de su propio cuerpo humillado.

El personaje de Elisa es presentado en la trama a través de la historia de su humillación por un hombre que la abandona al tocar su cuerpo cicatrizado y desnudo. Ese abandono, hecho en un momento de máxima exposición y fragilidad, es el nacimiento de una semilla del rencor en Elisa que determinará cada una de sus acciones en la trama. Así, cada una de las actuaciones que Elisa ejecuta nacen de su voluntad obsesiva de venganza y que justificará, también ante la lectura, las violencias que ejecuta a lo largo de la trama.

Como todas las figuras que se analizan en esta investigación, Elisa nace de la ambigüedad que dificulta un juicio definitivo sobre su carácter pese a que sus acciones son, sin duda, moralmente reprobables. La ambigüedad del personaje de Elisa nace de la evidencia de que hay en sus sentimientos de rencor, venganza y vergüenza la misma cualidad que Sianne Ngai detecta en su estudio sobre los sentimientos *feos* y negativos –los *ugly feelings*. Una cualidad que se nace de la actuación desde los sentimientos habitualmente reprochables. Actuaciones que cobran consecuencias inesperadas ante cierto tipo de cargas afectivas presentes en algunas de las acciones violentas de Elisa que acaban revelando que existe un carácter explícitamente amoral de esos *feos* sentimientos que es capaz, sin embargo, de potenciar una acción liberadora, terapéutica y sanadora.

En su estudio sobre los sentimientos considerados feos o malos – *ugly feelings*– Ngai hace proponer que erigida sobre ellos, la actuación bajo la influencia de esos *ugly feelings* conlleva la potencialidad que, a partir de ellos, se cree el fundamento de una crítica cultural construida para la resistencia. La resistencia, según Ngai, reside precisamente en la potencia que vehiculan estos afectos considerados feos o menores:

the feelings I examine" dice Ngai en la introducción de su *Ugly feelings* "are explicitly amoral and noncathartic, offering no satisfactions of virtue, however oblique, nor any therapeutic or purifying release. In fact, most of these feelings tend to interfere with the outpouring of other emotions (...). If Ugly Feelings is a bestiary of affects, in other words, it is one filled with rats and possums rather than lions, its categories of feeling generally being, well, weaker and nastier

(2005: 7).

Una obra hecha de ratas en lugar de leones ["one filled with rats and possums rather than lions" (*ibid.*)], afirma Ngai, y en cierta medida, de esta investigación también se puede afirmar que en ella hablan las ratas, las figuras menores, las oblicuas e impropias de las obras de Marta Sanz y Sara Mesa: una de ellas es Elisa. Elisa actúa desde la negatividad censurable que nace del sufrimiento, una resistencia en el dolor a la que se ha llamado, en esta investigación, una actuación agónica. Así, desde la agonía de su sufrimiento Elisa prepara una venganza terrible y en apariencia desproporcionada. Elisa primero envenenará y después intentará inmolar por el fuego al hombre que la desnudó de cintura para arriba y que, en el momento en que le vio una cicatriz antigua, se retiró arrepentido y desapareció. Después de este rechazo y del abandono del contacto del hombre, Elisa será incapaz de volver a actuar de otra manera que no sea a través de la negatividad, la fealdad y la incorrección moral, pues esos serán los atributos que pasarán a constituir la desde el momento del abandono. Una inclinación y una inadecuación que Elisa no aprendió nunca a sobrellevar, tal como explica el personaje que, en narración homodiegética, la relata en la trama:

Cuando Elisa se mira en el espejo, desnuda, aún hoy, no ha aprendido a buscar un símil que aproxime su marca, su imperfección quirúrgica, a la interpretación que hace Glen Gould de las Variaciones de Goldberg (...). La sublimidad como una grieta en la pared del templo. Un quiebro. Una finta (...) pero la pobre Elisa aún no ha aprendido a captar la magnificencia de una calle de Estambul llena de excrementos humanos (...) el tacón enorme debajo de la más corta, la monstruosidad de un ojo de cristal. Pobre Elisa.

(2013: 79)

Así presenta el narrador a Elisa después del abandono: imperfecta, agrietada, quebrada, "pobre Elisa" (*ibid.*) que no saldrá de esa disonancia a la que la abocó el rechazo y que fundamenta todas sus acciones en la trama. Elisa, después de haber sido abandonada a medio desnudar por un hombre que se disculpa y desaparece, ya no puede actuar de otra manera que no sea desde el rencor que la vergüenza a la que fue sometida le arrastra. Es que, como detectó Silvan Tomkins en su análisis de los afectos, estos son siempre, sean cuales sean, un sistema de actuación y un mapa de estímulos y de respuestas humano:

"The affect system provides the primary blueprints for cognition, decision, and action. Humans are responsive to whatever these circumstances innately activate positive and negative affects" (1987: 139).

Sin embargo, y aunque Tomkins ya distinguía entre buenos y malos afectos¹³³, será con autoras como Sienna Ngai el lugar en el que la teoría ahondará en las posibilidades de resistencia que surgen de esos afectos negativos, esos *ugly feelings* en los que Ngai detectó un potencial transgresor. Precisamente, la actuación movida por afectos negativos como el odio, la envidia, la repulsión, el rencor o la vergüenza¹³⁴ son las bases que constituyen la tensión paradójica entre el amor y los afectos negativos de los personajes de la novela *Amor fou*. Esa construcción paradójica y tensada es, como aquí se demostrará, especialmente relevante en la construcción de las potencialidades disidentes del personaje de Elisa.

Uno de los caminos críticos más interesantes para el análisis de estos malos sentimientos, o afectos negativos en su formulación más amplia, pasa por leerlos como potenciadores de acciones hacia la liberación o el empoderamiento de sus agentes. Es decir, que figuras, como Elisa actúen movidas por sentimientos indignos como el rencor o la venganza y que, a pesar de su catalogación negativa, consiguen rebelarse a través de esos sentimientos, cuestiona la habitual y normalizada dicotomía entre la operatividad de los afectos considerados buenos contrapuestos a los malos, que solo deberían generar consecuencias negativas, los castigos.¹³⁵

¹³³ "The human being is thus urged by nature and nurture to explore and to attempt to control, the circumstances which evoke his positive and negative affective responses (...) to progress toward what he regards as an ideal state –one that, however else s/he may describe it, implicitly or explicitly entails the maximizing of positive affect and the minimizing of negative affect" (Tomkins, 1987:139). Habrá que acrecentar que, aunque la obra de Tomkins es fundamental y fundacional, figuras como Elisa que aquí se analizan, proponen, precisamente, la desarticulación de esta idea.

¹³⁴ Para Tomkins los afectos negativos se subsumen bajo seis principales: el sufrimiento (*distress*) o la angustia (*anguish*), el miedo (*fear*) o el terror (*terror*), la vergüenza (*shame*) o la humillación (*humiliation*), la repulsión (*disgust*), el asco (*disgust*) y la ira (*anger*) o la rabia (*rage*) (vid. 1987, 139). En la obra de Ngai los *ugly feelings* analizados son: *tone, animateness, envy, irritation, anxiety, stupidity, paranoia, disgust* (2005).

¹³⁵ Por otra parte, como no deja de resaltar Sienna Ngai, en el *canon* literario no abundan las obras sobre los afectos negativos, indignos y no catárticos: "Something about the cultural canon itself seems to prefer higher passions and emotions –as if minor or ugly feelings were not only incapable of producing 'major' works, but somehow disabled the work they do drive from acquiring canonical distinction." (2005:11)

Así, en esta particular lectura de Elisa, se partirá de algunos de los supuestos críticos que la teoría de los afectos, tomada aquí como amplio paraguas crítico capaz de retornar la materialidad al análisis crítico¹³⁶, ha permitido aportar al análisis de las figuras *impropias* y transgresoras como Elisa. El personaje de Elisa constituye, así, la materialización figurada de un cuerpo que actúa y se libera desde la manifiesta reivindicación agónica del cuerpo inclinado, rencoroso y vengativo, que se relaciona con los demás a través de esos atributos negativos.¹³⁷

En la creación narrativa de *Amor fou* la trama se organiza y orienta a través de las diferentes relaciones afectivas que establecen entre sí cada uno de los cinco personajes que constituyen el cuadro narrativo de la obra. Cada uno de ellos y todos entre sí, establecen relaciones que materializan precisamente la indignidad de los afectos feos, para seguir con el término de Ngai. La construcción narrativa de la novela está elaborada enteramente a través del relato de las relaciones que establecen estos cinco personajes. Quiere esto decir que en *Amor fou* cada uno de los personajes encarna distintas manifestaciones de esos afectos negativos o feos, constituyéndose, así, como diferentes figuraciones del dolor y la indignidad individual pero también de la diversidad del potencial de liberación de esos afectos.

El mundo narrativo en el que circulan los personajes está construido enteramente por la red de sus propias afectaciones, cada uno de ellos está, inextricablemente, sujeto a los demás, atado por esa misma red agónica que los posiciona en el centro de la narración. Cada uno de los cinco personajes principales está unido a los demás por esa locura de amor –el *Amor fou* del título– que consiste en la corrupción de las normas por culpa de la

¹³⁶ Una materialidad traída por el giro afectivo y al que se ha "[a]utoidentificado como 'Nuevo Materialismo' [y que] implica, sustancialmente, dar cuenta de la eficacia de la agencia vía el énfasis en la biomaterialidad sin por ello comprometerse con planteos esencialistas. Se intenta aquí dar cuenta del cuerpo desde un punto de vista alternativo atento al papel de los afectos y alejado de un realismo ingenuo" (Macón, 2014:182)

¹³⁷ Una consideración que obliga, como resume Cecilia Macón, a que estos afectos ocupen, también en la esfera del discurso crítico, el papel que ya ejercen en la vida pública: "De este modo, la reivindicación del papel de la dimensión afectiva en la vida pública y en los modos en que nos aproximamos al pasado implican la introducción en la discusión del análisis de afectos específicos –tales como vergüenza, odio, amor, rabia, disgusto, enojo, etc. (Ahmed, Tomkins, Sedgwick)–, el cuestionamiento de la dicotomía entre afectos positivos y negativos (Ahmed), la reivindicación de los afectos llamados feos (Ngai) y del modo en que este giro obliga, a revisar la idea de agencia y el papel de gran parte de los dualismos –interior/exterior; público/privado; acción/pasión– (...) cuestionando ciertos esquemas establecidos, tales como la distinción tajante entre la esfera pública y la privada, la asociación entre sufrimiento y desempoderamiento/victimización o la vinculación exclusiva de afectos clásicamente positivos como el orgullo a la política." (Macon, 2014: 168)

afectación amorosa de unos con otros. En ese sentido, *Amor fou* es una representación narrativa del afecto como forma de violencia con su más habitual representante, el amor, como nutrimento y nutriente de la violencia a la que todos sus personajes están sujetos. Como afirma el prologuista de la novela, el escritor Isaac Rosa, en *Amor fou*, el amor es una de las caras de la representación del dolor: "El amor como la sociedad de cuya violencia forma parte" (Isaac Rosa en Sanz, 2012:9). En *Amor fou*, la locura de amor del título es la imagen del afecto como reproductor de la violencia sistémica que lo nutre y de la que se nutre.

En ese simulacro que escenifica la novela, *Amor fou* parte del amor como actor principal de esa violencia sistémica que cada uno de los cinco personajes figura con su propia historia. Narrativamente, la novela enlaza a los cinco personajes a través de historias cruzadas de amor, desamor, de violencia y venganza, de rencor, de odio y de vergüenza. Cada uno de los personajes, como en un escenario o en una arena, representa su propia agonía para los demás, que se relacionan con ella desde la ceguera de su propio dolor. De todos esos ángulos de representación y de miradas, sin duda, el espectador privilegiado es aquel que observa toda la trama desde la lectura, instancia privilegiada. *Amor fou* es, entonces, la atalaya¹³⁸ desde la que se observa –leyendo– la forma en la que estas cinco figuras se relacionan, en la que pasan y sacan a pasear¹³⁹ ese amor como efecto y resultado de la violencia.

En esta particular lectura de *Amor fou* se propone, pues, que el *Amor* que da título a la obra es una evocación a la posibilidad teatralización del afecto contaminante del afecto. Este *amor –fou–* es la figuración de un contenedor capaz de expresar y abarcar la violencia que cada una de las figuras encarna a su manera. Esta lectura parte, así, de una idea del amor como actuación y performatividad del cuerpo sufriente. El amor de los personajes de *Amor fou* no es algo que se reciba o se regale simplemente, el amor en *Amor fou* es un

¹³⁸ Retomando la imagen propuesta por Isaac Rosa de que la obra es "pura mirada (...) Marta Sanz escribe desde el balcón, desde su observatorio, y desde ahí transparenta las fachadas que siempre ocultan pasillos (...) con sus habitaciones interiores donde crecen hongos venenosos" (en Sanz, 2012:9)

¹³⁹ Gregory J. Seigwoth y Melissa Gregg que definen en su introducción a *The affect theory reader* el afecto, precisamente, como la intensidad que pasa (que pasea, añadimos) entre los cuerpos: "affect is found in those intensities that pass body to body (human, non-human, part-body, and otherwise), in those resonances that circulate about between, and sometimes stick to bodies and worlds, and in the very passages or variations between these intensities and resonances themselves." (2010: 1)

amor loco *-fou-* porque es un amor que desequilibra, inclina y sacude; es, pues, un amor actuante. *Amor fou* es aquí entendido como un amor performance.¹⁴⁰

En los diferentes desequilibrios que la performance del amor genera consiste el núcleo de la construcción de los personajes de *Amor fou*. A cada una de las figuraciones del amor el paseo de los afectos, es decir, el paso de la violencia del amor entre los personajes genera en todos algún tipo de cicatriz. Así, también el amor de *Amor fou* es una manifestación dolorosa del cuerpo, porque aquí el amor tiene la capacidad de herir profundamente la materia, hasta de romperla: "él me necesitaba tanto que pronto no podría soportarme: mi amor era tan voluntarioso que se nos iban a quebrar a los dos todos los huesos" (Sanz, 2013: 42) dice Lala, uno de los personajes. Este es el amor loco que propone la obra y que encierra a sus personajes en la figuración agónica de un sufrimiento que es permanente pero voluntario, que surge del afecto, pero que se hace verificable en la materia.

Este paso del amor doloroso a la agonía del cuerpo, este tránsito que representa la novela en sus personajes conforma, según esta lectura, el mecanismo de resistencia que la novela articula en su mundo ficcional. Lo que subyace a esta idea es que este amor agónico, el amor enloquecido figurado en sus personajes –y muy particularmente en Elisa, personaje que aquí se analizará– es un amor que, porque se hace herida, es capaz de marcar la materia y modificarla en permanencia de una cicatriz. Cada uno de los personajes de *Amor fou* se resiste dentro de la violencia y eso es lo que los hace figuras de agonía, resistentes que deciden exponerse al amor doliente –para vivirlo o para matarlo– a pesar de sus cicatrices.

"¿Qué son las cicatrices?", se pregunta Raymond, uno de los dos personajes narradores de *Amor fou*, para en seguida contestar: "Heridas que han curado. Derramamientos en el abismo, de los que se sale indemne y sólo queda el regusto del vértigo en el estómago. El

¹⁴⁰ El carácter de performatividad es una cuestión que será resaltada desde varios ángulos críticos teóricos, desde la performatividad de las artes escénicas, a la performatividad de los actos de habla y sus secuelas posestructuralistas. Como advierte Eve Sedgwick: "'Performative' at the present moment carries the authority of two different discourses, that of theater on the one hand, and of speech act theory and deconstruction on the other" (2003:23). Entre una posibilidad y otra reside el lugar en el que la teoría de los afectos localiza las posibilidades performativas y de afectación sociopolíticas de los afectos que analiza. Como resume Cecilia Macón: "Efectivamente, los afectos son aquí instancias que, como los actos de habla de Austin, resultan profundamente performativos: los afectos son en sí mismo actos capaces de, por ejemplo, alterar la esfera pública con su irrupción." (Macón, 2014: 170)

balanceo del vacío dentro del cuerpo al pasar por encima del hueco de un badén" (Sanz, 2013:23). Nuevamente, es el amor como vértigo y desprotección, por ello, *Amor fou* también es sinónimo de un amor agónico. "No todos nos dañamos con los mismos filos ni tenemos la misma encarnadura" (*ibid.*:24) dice el mismo personaje; y es cierto, las heridas de cada uno de los personajes son diferentes. Sin embargo, a pesar de sus diferencias todos los personajes que se pasean en *Amor fou* están cicatrizados, lo que equivale a decir que todos han sido heridos por alguna forma de amor, conformando una comunidad agónica.

Cada uno de los cinco personajes de la novela encarna una figuración diferente del amor violento y agónico, pero su individualidad está unida a los demás a través de la red de afectos que se pasa y pasea entre todos. *Amor fou* es, así, la historia de cinco abismos que conforman los varios ángulos que describen la agonía del que se asoma a la vulnerabilidad de ser herido y que no tiene otro remedio que cicatrizar en agonía. En *Amor fou*, como nota Isaac Rosa, la felicidad tiene un precio que se está obligado a pagar: "*Amor fou*, escrita antes de este tiempo obscuro que ahora llamamos crisis, ya anticipaba el fin de la fiesta, la montaña de mierda sobre la que se construía nuestra felicidad (de nuevo, la felicidad), y la factura en la sombra que nunca dejamos de pagar" (en Sanz, 2013:10).

En esta red que monta la novela de Sanz, nadie escapa a la vulnerabilidad de la herida – ni los felices– como tampoco escapan a la responsabilidad de una deuda que es común a todos, felices e infelices. La novela relata una comunidad de sufrimiento que une a todos los personajes en un vínculo a través del dolor y de la herida que es una condena y una responsabilidad. Siguiendo la idea de Judith Butler: "La herida ayuda a entender que hay otros afuera de quienes depende mi vida (...). Esta dependencia fundamental de un otro (...) no es una condición de la que puedo deshacerme cuando quiero" (2006: 14). *Amor fou* escenifica esa reciprocidad del dolor, cada uno de los personajes heridos, agónicos, sufrientes es víctima y victimario a la vez de esa red afectiva de un amor que está loco y se propaga.

De esa red sobresale uno de los personajes principales como figura representante de ese *Amor fou*. Elisa destaca porque encarna de forma evidente la agonía de un cuerpo cicatrizado preso de la vergüenza y del rencor e incapaz de actuar fuera de esa lógica. Elisa es la figuración de la agonía de un cuerpo abandonado y rechazado, la representación de la

inevitabilidad del precio a pagar por la felicidad, cuando esta se hace sobre y a costa de otros. Aún más, Elisa encarna la manifestación de las posibilidades actantes y transformadoras que acarrearán las acciones fundamentadas y movidas por los afectos negativos y moralmente reprobables.

Elisa es un personaje que, en la novela, no tiene focalización propia, la narración de su historia, de sus actuaciones y hasta de sus pensamientos están delegados en la voz narrativa de otro personaje. Pero el hecho de no relatar su propia historia en la novela no significa que su voz esté dotada de menos fuerza. Elisa no tiene focalización y esa condición reviste a su construcción narrativa de una forma que es fiel al relato que la erige como figura de la agonía desde que aquel hombre la rechazó: Elisa es y está muda, rencorosa, vengativa, herida y cicatrizada.

En la narración, Elisa es presentada por Raymond, el hombre a quien se alía para preparar la venganza contra aquellos que son felices a costa de las heridas y dolores que le han provocado en su cuerpo y en su existencia (el hombre que la abandonó y su nueva pareja). Eso es lo explica Raymond cuando presenta el personaje de Elisa: "el día que conocí a Elisa empezamos a trazar una teoría sobre la felicidad y también, como es lógico, un plan a partir de ella (...) desde ese instante decidimos que no podía haber pecado sin culpa y que los que eran felices, aun a pesar de todo, merecían un reglazo en la punta apretada de los dedos" (Sanz, 2013:18). Elisa llevará, como se verá, esta idea a su potencialidad cárnica, porque, para Elisa, el precio a pagar por el amor y la felicidad ha de ser, necesariamente, una herida y una cicatriz; y como ella ya ha pagado su deuda, les toca a los que la vulneraron liquidar también las facturas de su felicidad.

Entonces, el amor que narra *Amor fou* consiste, en su esencia, en una herida, esa es su locura y su condición agónica. Entre todas las versiones del amor agónico, en especial el que representa Elisa nace y se desarrolla a partir de una cicatriz que se convierte en vergüenza y agonía. Este es el dolor abismal de una herida que, a la manera del enamorado de Roland Barthes, se apodera enteramente de quien la padece: "Abismarse. Ataque de anonadamiento que se apodera del sujeto amoroso, por desesperación o plenitud. 1. Herida o felicidad, me dan a veces ganas de *abismarme*" (2011a:23). Esas ganas de abismarse que el enamorado en desespero –o plenitud– de Barthes anuncia, se acerca enormemente al abismo del que pende el personaje de Elisa. Un abismo que la llevará al

peor de los finales, un final corpóreo y doloroso: Elisa acaba la novela "sin párpados. Mientras se le quemaba el pelo y la carne" (Sanz, 2013:122). Un final terrible para un dolor terrible. Elisa termina como empezó, agonizando y cicatrizándose.

Elisa es un personaje sin contexto, en el sentido que la narración no da demasiada información sobre su pasado, su entorno (excepto una breve referencia a una familia adinerada a la que rehúsa pedir ningún tipo de auxilio) o su pasado (además de la hija adolescente con quien vive). Sin otras informaciones relevantes para su construcción narrativa, Elisa es una figura que, también desde el punto de vista de la construcción del personaje en la trama, se funda para el lector en el momento de la herida. Este es el momento que da sentido a toda su figuración, la noche en la que el hombre del que se vengará la hiere profundamente con su rechazo. Ese es el momento que marca el nacimiento de la vergüenza y el agravio insuperable, ese es también el momento fundacional del personaje en trama. En el fragmento transcrito a continuación, se resume el momento de ese momento constitutivo:

Adrián la dejó sola después de decirle, con su cara de buena persona, que la comprendía, no sabes cuánto; la dejó sola justo después de que Elisa le hubiera enseñado su cicatriz. La cicatriz de su cesárea...

Elisa se tiende sobre la cama e invita a Adrián a acercarse. Elisa muy despacio se sube hasta el pecho la tela de su blusón y deja al aire un abultado ombligo desde el que parte un grumo de encarnadura, una cordillera amoratada que se le pierde entre el oscurísimo vello púbico. Elisa le ofrece a Adrián la parte de sí misma más vergonzosa, al mismo tiempo, valorada. Por eso, coge la mano del hombre y le indica la trayectoria que debe seguir el dedo desde el botón del ombligo hasta el montículo camuflado entre su vello jasco. El dedo de Adrián sigue la ruta de la cicatriz, de arriba abajo, pero justo va a alcanzar la parte en que tal vez las heridas mal cicatrizadas podrían dejarse atrás, clausurando la memoria (...) justo en ese momento, el dedo de Adrián se retira, pierde interés, se hace intelectual y caritativo en el sentido místico del término, y acaba transformando en uno beso de buena persona en la frente de Elisa que permanece tendida en la cama en una posición absolutamente ridícula. Elisa cree que nunca volverá a ser una mujer erecta.

(Sanz, 2013: 34, 35)

En este fragmento se resume la historia y las líneas narrativas que configuran el personaje de Elisa. El fragmento describe el momento en el que el cuerpo de Elisa es rechazado por Adrián, quien, a medio desnudar, cambia de opinión y decide no acostarse con Elisa. El hombre se arrepiente precisamente en el momento en el que Elisa levanta su blusa para que el dedo de Adrián avance sobre la superficie de su cuerpo. En el momento en el que aquel dedo roza la cicatriz de la cesárea, precisamente en ese momento, Adrián decide retroceder, cancelar la acción y abandonar a Elisa y a su cuerpo ofrecido. En ese instante surge la vergüenza como interrupción de la vida de Elisa como había sido hasta ese momento.

Con el retroceso del dedo de Adrián la existencia de Elisa da un frenazo. Del repliegue de la acción de Adrián sobre la cicatriz de Elisa surge la discontinuidad y la inclinación que, desde ese momento, la configurará. Adrián, con su acción inacabada, abre paso a que la vergüenza ocupe el cuerpo y la existencia de la mujer. Sin embargo, en lugar de ser paralizante o impeditiva a la acción, la vergüenza de Elisa abre una vía de acción inesperada en ese cuerpo inclinado y avergonzado. Incapaz de comprenderlo, Adrián no imagina las consecuencias le advendrán después del rechazo.

La vergüenza que siente Elisa en el momento del rechazo de Adrián opera un corte en la configuración de su existencia que determinará todas las acciones del personaje en la trama. Elisa se constituye figura de la agonía precisamente en ese momento de vergüenza que, desde ese momento, ya solo se centrará en vengar su cuerpo rechazado. La vergüenza que se apodera de Elisa no la contiene ni la cohibe de actuar, como quizás la habitual imagen de la timidez, a menudo asociada a la vergüenza, llevaría a pensar. Muy distinta a una coerción, la vergüenza de Elisa será la forma actuante de subrayar su diferencia. La cicatriz que lo hizo que hace retroceder a Adrián concentra todo el potencial de la vergüenza como marca de un cuerpo que se sabe un error y de una actuación desde una piel que se sabe visiblemente marcada, no homogénea.

En esa vergüenza que actúa surge una duplicidad característica de la actuación marcada por la vergüenza. Actuar desde la vergüenza parte de la paradoja de un cuerpo que quiere ver y no ser visto, que quiere seguir siendo mirado sin que la vergüenza se revele. Ver y

no ver, comunicarse y evitar ser leído. Elisa se constituye en la paradójica performatividad de la vergüenza, tal como la ha teorizado Silvan Tomkins para quien:

Shame is both an interruption and a further impediment to communication, which is itself communicated (...). And so, it happens that one is as ashamed of being ashamed as of anything else (...). In short, self-consciousness and shame are tightly linked (...). In shame I wish to continue to look and to be looks at, but I also do not wish to do so. There is some serious impediment to communication which forces consciousness back.

(Sedgwick; Frank, 1995: 137)

Ante la vergüenza de Elisa por la retirada del dedo de Adrián –y siguiendo la lectura que hace Tomkins de la vergüenza– surge la idea de la clausura de la comunicación aliada al regreso de la conciencia al cuerpo y al yo de aquella que se avergüenza. Esa autoconciencia de Elisa, avergonzada e inclinada, pasa a ocupar todo el espacio mental de un personaje que, a partir de ese momento, ya solo se mueve en la trama como una figura agónica presa del rencor y la voluntad de venganza. Porque, como el narrador de la historia de Elisa observa, hay cicatrices hermosas y otras que convierten el cuerpo en una monstruosidad: "Las cicatrices son hermosas, pero sólo en el pliegue de algunas ingles (...). Las que a mi me quedaron, sin embargo, me ha convertido en un monstruo" (2013:23).

Elisa, que había entregado su cuerpo a Adrián, retorna a la conciencia de su cuerpo marcado en el momento en el que revela su cicatriz. Esta acción desencadenará no solo el fundamento de la construcción narrativa del personaje de Elisa, sino que contendrá también la resolución del desenlace de la novela. La escena se convierte así en el epicentro del nacimiento de la vergüenza que, en la construcción del personaje de Elisa, es nuclear tanto para la estructuración de la figura como también para el desarrollo de la trama. La vergüenza será, así, el motor que potenciará la acción del personaje y que desencadena el final de la novela.

A partir de este dedo que retrocede ante aquella que era su ofrenda más valiosa –"la parte de sí misma más vergonzosa y, al mismo tiempo más valorada" (Sanz, 2013:34), su cicatriz–, Elisa es doblemente herida. Con el dedo que retrocede ante el tacto de la

cicatriz, Elisa nota, por un lado, como su cuerpo es rechazado, y por otro, como ese dedo rechaza también a la hija que abrió esa carne ahora cicatrizada: "Elisa sintió que la despreciaba a ella y también a la hija que había salido por los bordes de aquella cicatriz" (*ibid.*:35). Elisa, que se ofrecía a sí misma pero también a su maternidad, después de que el dedo de Adrián retrocediera, se convierte en un cuerpo doblemente herido y agonizante; un cuerpo que ya solo tendrá descanso en la venganza, en nombre de su cuerpo y del de su hija.

Después de que el dedo del hombre se retire precisamente al tocarla, se retira con él toda la confianza y la familiaridad en la que vivía Elisa hasta entonces. El dedo del hombre por quien un momento antes Elisa "se sentía confiada, porque las manos de él apretaban el bracillo escuálido de ella" (*ibid.*:35) arranca toda confianza de Elisa que retorna a la autoconciencia de su piel heterodoxa y cicatrizada. Por ello, ante la retirada inesperada del toque, retirada de los dedos y de las manos de Adrián, Elisa se quedará para siempre inclinada, creyendo que "que nunca volverá a ser una mujer erecta" (*ibid.*:35).

Esa inclinación la excluirá de la verticalidad limpia y sin cicatrices de los cuerpos no marcados, de los cuerpos uniformes y sin fisuras. para integrarla en otra comunidad, hecha de pieles heterogéneas y disidentes a la norma. Elisa ya nunca más podrá ser un cuerpo homogéneo y llano, suyo será para siempre el reino de los inclinados, de los impares, de los contrahechos. A partir de la fractura que origina la conciencia que acarrea la vergüenza, Elisa ya no podrá ser una más de los demás y mirará y actuará, forzosamente, desde el exterior.¹⁴¹

En el momento que relata el fragmento, Elisa abandona la posibilidad de la neutralidad homogénea y pasa a existir, para siempre, como un ser marcado no neutral, no homogéneo y por ello, inevitablemente, disidente de un sistema cuyas fuerzas actúan siempre hacia

¹⁴¹ Siguiendo y respaldándonos en una lectura muy cercana y cara a la teoría de los afectos que sostiene, como afirma Brian Massumi que la experiencia es condición constitutiva del cuerpo, que es material y contra la idea de que las experiencias puedan existir separadas de la materialidad del cuerpo, una concepción a la que Massumi llama el "paradigma del dominio" : "El paradigma del dominio afronta las experiencias como si de algún modo estuviésemos fuera de estas, observándolas como si fuéramos sujetos incorpóreos que manejan un objeto. Pero nuestras experiencias no son objetos. Son nosotros, son de los que estamos hechos. Somos nuestras situaciones, somos nuestro movernos a través de ellas. Somos nuestra participación, no una entidad abstracta que de algún modo lo mira todo desde fuera" (Massumi, 2015: 30).

la reproducción y mantenimiento de la homogeneidad.¹⁴² A partir de el momento relatado en el fragmento, Elisa pasa a ser una combatiente que, agonizando en el rencor y la vergüenza, prepara, desde la frontera¹⁴³, una venganza del cuerpo y por el cuerpo: primero envenenando y después quemando el cuerpo de Adrián.

Sin embargo, más allá de una represalia, la novela describe la posibilidad de creación de una barrera capaz de contener la violencia en la frontera entre los cuerpos ofendidos y sus ofensores. Por ello, *Amor fou* es, también, el relato de esas formas de sujeción de la violencia, a través de la narración de esas figuras que, como Elisa, forjan con su propio cuerpo las barreras de contención de la violencia. A través de la vergüenza como afecto operativo y potenciador de la acción transgresora, el personaje de Elisa cabe ser leído también como señalización de la posibilidad de un camino para la transgresión. La actuación de Elisa, marcada por la inadecuación, la autoconciencia y la vergüenza de esa inadecuación, son también una forma señalización de los mecanismos que sostienen la violencia de la imposición de homogeneidad.¹⁴⁴

En *Amor fou* cada uno de los personajes escenifica un campo de fuerzas y resistencias particular. La representación de ese campo de fuerzas de resistencia creado en cada uno de los personajes de forma individual cobra más densidad y centralidad que la propia trama. *Amor fou* cobra sentido como cuadro mosaico conformado por la historia que se

¹⁴² Una disidencia marcada por la propagación de la multiplicidad de las configuraciones de los cuerpos disidentes y que Elisa con su cicatriz reivindica como lugar de seducción de Adrián. Una lectura que se acerca –y es deudora– de la noción de Preciado de "multitudes queer" y su posibilidad de reconversión de las tecnologías del cuerpo constructoras del cuerpo hetero y normativo: "[La multitud queer] se dedica a la apropiación de las disciplinas de los saberes/poderes sobre los sexos, a la rearticulación y la reconversión de las tecnologías sexopolíticas concretas de producción de los cuerpos 'normales' y 'desviados' (...), la política de la multitud queer no se basa en una identidad natural (hombre/mujer), ni en una definición basada en las prácticas (heterosexuales/homosexuales) sino en una multiplicidad de cuerpos que se alzan contra los regímenes que les construyen como 'normales' o 'anormales'." (2013:7)

¹⁴³ La idea de la vergüenza como frontera entre la que siente vergüenza y los demás –especialmente aquel o aquella creador de la vergüenza– parte de la idea de Silvain Tomkins explicada por Eve Sedgwick y que consiste en considerar la vergüenza –como el desprecio y el asco– como un "conocimiento corporal" que se "activa mediante el establecimiento de un límite, línea o barrera, la 'introducción' de un límite o marco particular en un continuo" (Sedgwick, 2015: 85).

¹⁴⁴ Una señalización que proviene, también, de las posibilidades de la vergüenza figurada en el personaje de Elisa y que aquí se analizan. En palabras de Sedgwick: "La vergüenza es uno de esos afectos cuyos mecanismos digitalizadores funcionan para 'señalar (al sistema) como algo diferente'. Es posible que sea (...) un desencadenante para la individuación de los sistemas de representación, de la conciencia, de los cuerpos, de las teorías, de los egos -una individuación que no tiene necesariamente por qué decidir una identidad, sino una imagen, una distinción o una marca" (Sedgwick, 2015:86).

cuenta en la obra¹⁴⁵. En realidad, se puede llevar esta afirmación más lejos y decir que *Amor fou* es la escenificación de un campo de batalla, el escenario de una multiplicidad de luchas individuales que se relacionan todas entre sí a través de las relaciones que unen a sus personajes.

La trama de *Amor fou* se articula, como ya se ha mencionado, a través de la escenificación de cinco figuras que representan, cada una desde su relato individual, la narrativa de su particular versión del sufrimiento. Pero, en la red de trama, cada uno de esos personajes se relaciona de alguna manera con el sufrimiento de los demás. Así, *Amor fou* se constituye, por un lado, como un entramado de dolor y sufrimiento; pero por otro, como el relato de la escapatoria que cada una de esas figuras encuentra para su particular laberinto de agonía.

Además, cada una de esas luchas figuradas dentro del espacio narrativo tiene su correlato al otro lado de la obra, en la realidad de la instancia lectora o, mejor dicho, en la sociedad que, de alguna forma, se recrea y reinterpreta en la obra a través de la lectura que la actualiza. Es así como, al otro lado de la novela, en la lectura, se reconocen los rasgos que hacen de la narración de los conflictos de la trama una forma de denuncia de la violencia sistémica de la realidad social en la que se inspira. Una característica que lleva el crítico David Becerra Mayor a afirmar que, en *Amor fou* "se alcanza la mayor cuota de denuncia social que podemos encontrar en la narrativa de nuestra novelista" (2015: 128).¹⁴⁶

¹⁴⁵ Una estrategia –la prioridad del personaje sobre la trama como elemento resistente del discurso literario– que ya ha sido explicitado por la autora en más de una ocasión. Como ejemplo, la entrevista de la autora a la revista "Jot Down", en la que afirma, respondiendo a una pregunta sobre su "ejercicio voluntario de demolición de la trama" que: "[la trama es] un elemento narrativo que tiene mucho que ver con el discurso de seducción que predomina en unas sociedades de ideología neoliberal (...) la trama para mi es un elemento muy secundario (...) me interesa más la construcción de los personajes. EL punto de vista y la voz. El punto en el que confluyen lo interno y lo externo." (Sanz, 2016c).

¹⁴⁶ Una denuncia social que el crítico David Becerra Mayor considera ser exponencial en la cronología narrativa de Sanz: "tras los titubeos de su primera etapa, donde se incluyen sus dos primeras novelas y donde la autora ya muestra claramente una mirada crítica hacia los efectos del capitalismo pero todavía no acierta en señalar las causas que los provocan, Sanz emprende un proyecto literario más cercano al realismo donde trata de visibilizar, con mayor claridad que en sus primeras novelas, el capitalismo como causa de las problemáticas que las novelas describen. La realidad deja de ser escenario para convertirse en elemento de conflicto (...). En [la] tercera etapa, Marta Sanz investiga nuevas maneras de cuestionar el capitalismo (...) tomando elementos propios de la ideología posmoderna dominante para, desde su interior, tratar de subvertir su misma lógica" (Becerra Mayor, 2015:108). La obra que aquí se analiza, siguiendo el esquema de Becerra Mayor, se encuentra en la segunda etapa de experimentación y creación a partir de los códigos realistas.

Algunos de estos conflictos y luchas que *Amor fou* escenifica narrativamente y que se actualizan en la lectura social los lista Isaac Rosa en el prólogo abre la novela: "En *Amor fou*, como en otras obras de Sanz, hay madres e hijas (...) la familia como espacio de conflicto y piedra de toque de la moral dominante; la mujer como cuerpo sometido a diversas violencias, y como condición social y cultural puesta en duda (...) la maternidad, la infancia (...) niñas perturbadoras" (Sanz, 2012:9).

Amor fou es, efectivamente, una arena y un campo de batalla y la trama explícita parte de esas luchas que sus personajes llevan a cabo y que los convierte en figuras de disidencia y de resistencia. Sin embargo, esas luchas narradas no siempre tienen un final narrado, algunas son expuestas en la figuración de unos personajes que acaban siendo abandonados por la trama sin que se les pueda dar clausura a su conflicto desde la lectura. Tal como en la lucha de la sociedad que recrea, no hay un fin a vista en la resolución individual de los personajes de la novela. *Amor fou* acaba prácticamente como ha empezado, con la carga significativa de unas figuras que son el resultado de unos cuerpos y de unas subjetividades sujetas a la violencia. La diferencia entre el principio y el final de la novela es que, en el transcurso de la trama, esos cuerpos acaban más dañados y con más cicatrices a vista. *Amor fou* es el relato de un fragmento de la agonía de esas vidas, no de su final feliz para descanso y tranquilidad de sus lectores.

La novela es, como se ha dicho, el relato de las relaciones afectivas que mantienen entre sí cinco personajes que, ligados por la red de sus particulares variaciones del amor, se cruzan se afectan y se dañan desde diferentes perspectivas. En este mosaico, la novela narra la multiplicidad de relaciones afectivas, a menudo sobrepuestas de sus personajes: la relación entre Lala y Adrián y sus intentos de reproducir una imagen prototípica de felicidad conyugal; el abandono de Raymond a Lala y de Adrián a Elisa; el rencor de Elisa hacia Adrián, el de la adolescente Esther también hacia Adrián o de Lala y Raymond entre sí; el acoso de Raymond, de Elisa y de Esther; el miedo de Lala y de Adrián; la vergüenza de Elisa; la desidia de Esther y, en el culminar de todas ellas, la pérdida como sentimiento transversal a todos y que a todos marca y cicatriza con el final.

Amor fou da el título y el mote a la forma en la que cada uno de estos personajes se relaciona con todos los demás, encarnando una o varias de esas variaciones de la locura de amor en cada uno de los relacionamientos que mantiene con los demás personajes. Sin

embargo, es curioso notar que narrativamente esta variedad afectiva de los personajes no se traduce en una multiplicidad de focalizaciones. Solamente dos de los personajes, Raymond y Lala –los primeros amantes, su relación funciona como la génesis de esta cosmogonía del desamor– son narradores en la trama. Entre esas dos voces narrativas se reparte el relato de la historia de los demás personajes, además de, naturalmente, la suya propia. Esta constricción de la focalización a dos personajes –siendo que, además, una de esas voces narradoras, la de Raymond, se construye a través de la lectura que hace otro personaje de su diario– hace que el juego de engaños inevitable a la perspectiva se haga especialmente evidente. Porque, ¿qué fiabilidad puede sostener una narración de cinco puntos de vista concentrados en una focalización marcada y selectiva de apenas dos de sus personajes, que son, además, partes implicadas e igualmente heridas?

Sin otro punto al que acogerse para informarse de la construcción de los demás personajes, a la instancia lectora no resta otra que seguir el hilo que, por un lado, el sujeto de un diario proporciona y por otro las reflexiones que otro de los personajes teje en el momento de máximo caos¹⁴⁷. La novela se divide entre dos voces narrativas, la del diario de Raymond, un hombre obsesionado con su exnovia Lala y la misma Lala, novia de Adrián, el hombre que rechaza a Elisa. La obra se construye narrativamente únicamente a través de dos de los personajes que narran, desde dos lados muy distintos de la construcción de la trama, su particular punto de vista de la historia de Elisa.

De este modo, el acceso a la historia y a las versiones de los demás personajes se hacen siempre mediadas por Raymond y por Lala en su encuentro después de que la escena que encierra la obra se haya producido. Significa esto que la trama se construye a través de una narración retrospectiva en la que Lala y Raymond exponen su particular visión del proceso que ha llevado a cada uno de los cinco personajes a la pérdida final que encierra la obra: Elisa quemada y en la cárcel, su hija Esther sola y sin su madre, Adrián detenido e incomunicado, sospechoso de actividades subversivas; Raymond solo y desmayado

¹⁴⁷ Los dos narradores relatan desde lugares narrativos diferentes. Mientras Raymond habla a través de su diario, que es leído por Lala. Lala, que reflexiona sobre el diario de Raymond, va tejiendo sus propias consideraciones sobre cada uno de los demás personajes, a menudo siguiendo el hilo de las entradas del diario de Raymond. Esta escena, que constituye el presente narrativo de la obra, es presentada al principio y la obra se va hilvanando a través de analepsis que cada entrada del diario dispara en el pensamiento de Lala. Así, toda la narración se hace desde la situación de caos final en la que la escena final causada por Elisa ya ha sucedido.

después de que Lala le abriera la cabeza con un busto de Lenin y Lala sola y aterrada en una ciudad en la que irrumpen los gritos fascistas en la calle.

Desde puntos de vista y estrategias narrativas diferentes pero interdependientes, ambos narradores relatan y reflexionan sobre las mismas situaciones desde sus particulares focalizaciones. Además, y puesto que ambos son a la vez las víctimas y los victimarios de cada una de las situaciones que relatan, sus narraciones se cruzan y se contaminan de forma a que las ideas de razón y culpa se difuminan. Esa ambigüedad pone en jaque la idea de verdad del relato y permite que ambas narraciones sirvan de contraste y de complemento ya que funcionan como un juego narrativo en el que, en palabras de Marta Sanz en entrevista sobre *Amor fou*, "los relatos rebotan uno en el otro y al final se empastan un poco y llegan a tener una cierta coincidencia" (Sanz, 2018c).

Es pues una dualidad coincidente y desfasada a la vez: coincidente en la experiencia y el momento que ambas narraciones relatan, pero desfasada en la calidad de la experiencia de la que emerge y en la que se localiza cada una de las voces narrativas. Una estrategia de focalización que confiere a esas dos voces narrativas la carga de la representación de la multiplicidad de la experiencia afectiva de los demás personajes. A pesar de esta constricción focal, el relato de los demás personajes –también el de Elisa– aparenta no estar demasiado marcado por el sesgo ideológico del relato subjetivo de los narradores.¹⁴⁸ Aún presos del relato de Raymond y Lala, los demás personajes son capaces de aparecer en la obra con calidad y densidad suficiente y equivalente a la de sus narradores. Sin embargo, no hay que caer en el engaño narrativo y es necesaria una lectura vigilante que considere siempre la opacidad inevitable que una narrativa mediada por dos personajes conlleva. Una opacidad que, en la forma y en el contenido narrativo, visibiliza también la condición inherente a la experiencia subjetiva narrada: que esta es, inevitablemente, inasible e inabarcable y que, por ello, todo intento de narrarla será siempre desacertado.

Raymond y Lala configuran, así, las dos únicas voces narrativas de la novela y son, además, la piedra angular desde la que saldrán las relaciones entre los demás personajes.

¹⁴⁸ Una estrategia de focalización que David Becerra Mayor considera servir para la creación del cuadro socio político que la autora, sin duda, dibuja en la obra: "El uso de primera persona en *Amor fou* no persigue la expresión de una subjetividad, más bien pretende mostrar dos subjetividades contrapuestas con el fin de alcanzar la objetividad por medio de la suma de puntos de vista subjetivos" (2015:120).

Raymond y Lala, antigua pareja, son el núcleo afectivo a partir del cual los demás personajes –desde el rencor, la sospecha, el miedo, la vergüenza, la agonía...– se relacionan con ellos y entre sí. El hecho de que Lala y Raymond sean el origen de las demás relaciones de la trama justifica y sostiene su eficacia narrativa. De este modo, cada uno de los personajes de la trama actúa con relación a uno de los dos narradores: sea como su cómplice (Adrián de Lala en su nueva vida en pareja y Elisa de Raymond en sus planes de venganza) o como sus antagonistas (Raymond y Elisa contra Lala y Adrián). *Amor fou* es, así, una narrativa construida a través de la red de las relaciones afectivas en lucha, en defensa o en ataque.

Dentro de esta lógica de conflicto tanto Raymond como Elisa deciden que la felicidad inconcebible de sus antiguas parejas Lala y Adrián no puede existir sin un precio. Para ambos, que fueron excluidos de esa felicidad colaborativa e incomunicada de la vida en pareja que tienen Adrián y Lala, la felicidad de la pareja solo se sostiene a costa de la exclusión que operaron: de Elisa y Raymond. La felicidad de Lala y Adrián se hizo a costa de la violencia de la exclusión y ahora son los excluidos que deciden unirse en un bando de los antagonistas de la felicidad, en una comunidad de excluidos dispuestos a armar una venganza que acabe con la felicidad de la pareja. Raymond y Elisa deciden así que la nueva pareja debe pagar la factura de una felicidad construida sobre la exclusión y el sufrimiento de ellos, los que fueron rechazados. La pareja que en palabras de Raymond viven "encantados de su vidita y de sus concesiones a los que estamos enfermos y desquiciados, y sufrimos de insomnio y de hemorroides" (Sanz, 2013:23) no puede seguir impune.

Cuando Elisa y Raymond se encuentran y se reconocen como los dos excluidos de la ecuación de felicidad de Adrián y Lala deciden juntarse y actuar desde sus posiciones transversales y desquiciadas con relación a la felicidad del nuevo matrimonio. Para ello, deciden, "trazar una teoría de la felicidad (...) [en la] que no podía haber pecado sin culpa y que los que eran felices, aun a pesar de todo, merecían un reglazo en la punta apretada de los dedos" (*ibid.*:38): el precio de la felicidad es, un castigo. *Amor fou* bien podría resumirse como un cálculo del precio del amor y del precio de su castigo. Porque a todos, recuerda el narrador, les toca pagar el precio de la historia: "El pasado nos cobraría una factura llena de conceptos por los que, sin duda, habría que pagar. Así que insisto, ¿por qué ella con Adrián vive gratis?" (*ibid.*:49).

La pregunta que se hacen los heridos y rechazados de *Amor fou* –Raymond y Elisa– se resume en esta transacción necesaria e inevitable: que hay un precio que, necesariamente, se ha de aplicar a los que, en una sociedad violenta que no concibe las relaciones sin dolor, disfruten de una felicidad que los hace sentir buenos y dueños de una "alegría que tiene que ver con lo que poseen y con lo que no poseen" (*ibid.*:17). Pero esa felicidad no es un afecto o un sentimiento sino una propiedad que tiene que ser expropiada. Más aún cuando es una felicidad equivocada, que no debería existir; y, sin embargo, ellos son "absolutamente felices" (*ibid.*:17). Porque la felicidad de que disfrutaban Adrián y Lala fue pensada como una prótesis para suturar para a los sujetos dominados y avasallados y desempoderarlos de su sufrimiento y no como un pasaporte gratuito a un reino íntimo y liberador.¹⁴⁹ No es casual, quizás, que Isaac Rosa describa la novela como una narración sobre la felicidad pero cuyos protagonistas son actores de: "Una historia de humillados y ofendidos, frente a felices que pretenden disfrutar gratis del amor, sustraerlo al mercado, como si amar no fuese otra forma de poder adquisitivo, de desigualdad" (Sanz, 2013: 8). El amor tiene un precio y *Amor fou* es una propuesta de su valor y de su correctivo.

La novela es, así, la expresión de una batalla, entre los que se intentan enajenar en la felicidad y los que exponen sus heridas a los pies de los primeros. Raymond y Elisa ejecutan, desde sus particulares agonías, sus venganzas. La diferencia entre uno y otro consiste en el origen de su herida y en el carácter de su correctivo. Raymond ejecuta su presión observando a la pareja, haciéndose notar y a su resentimiento, observando y exponiéndose desde la ventana del piso de delante. Pero la venganza de Elisa, tal como su herida, no puede ser inmaterial como la de Raymond, sino que ha de ser corpórea e incidir en el cuerpo de Adrián, por ello, necesariamente, Elisa acaba por dañar cuerpo de Adrián.

Así, por un lado, está al venganza de Raymond, quien decide atacar la felicidad de Adrián y Lala a través de la vigilancia llevada a los límites paranoicos de la ventana hitchcockiana. Para llevar a cabo su plan, Raymond alquila un piso en el edificio delante

¹⁴⁹ En palabras de Cecilia Macón y su lectura de la crítica de la felicidad de Sarah Ahmed: "no se trata meramente de desmitificar la experiencia de la felicidad, sino también de demostrar el modo en que este afecto ha cumplido un papel en el sometimiento de las minorías y en el olvido de que el sufrimiento es también una forma de actividad y no ya de mera pasividad" (Macón, 2014: 174).

del que vive la pareja y se pasa los días observándolos detrás del cristal. Además, y para que el acoso sea efectivo, Raymond no solo observa, sino que se deja notar por ellos. La venganza de Raymond consiste en que la pareja note, dentro del espacio resguardado de su intimidad, que su felicidad se construye a costa del abandono y la exclusión de los otros que se han quedado fuera no solo de la ecuación de su intimidad sino de la posibilidad de felicidad. La felicidad de Adrián y Lala pasa a constituir un acto de opresión y desigualdad hacia otros que, como él, fueron el precio que se pagó por el nuevo relato de felicidad de la pareja.

Por eso, cuando Raymond se sienta día tras día a la ventana observando con sus prismáticos el interior de piso de Adrián y Lala, consigue que la mera presencia de su cuerpo, símbolo de la agonía y del sufrimiento del que está fuera del paraíso y mira hacia dentro, consiga perturbar enormemente la estructura de felicidad de la pareja. Raymond cada día apunta sus prismáticos hacia el piso de Adrián y Lala y ese en gesto consigue sus efectos: "¿Siguen ahí? Adrián me hace esta pregunta de espaldas al balcón. Adrián me formula esa pregunta todos los días. Estamos nerviosos y, sin embargo, parece inverosímil coger el teléfono y, como en las películas estadounidenses, llamar a la policía para informar de que los merodeadores rondan la casa" (Sanz, 2013:68).

La venganza de Raymond es inmaterial porque solo pide que su mirada –materialización de un dolor no corporal– se exponga ante la mirada y la consciencia de los felices, retirándolos así de una alienación irresponsable e insolidaria. Es, en cierta medida –y comparada con la de Elisa– una venganza pacífica, porque no necesita que los cuerpos de Adrián y Lala sean heridos. Raymond es la figuración de un cuerpo que, y recuperando una idea de Judith Butler, es figura de resistencia porque podría herir, pero no lo hace, podría ser herido, pero no lo permite, es un cuerpo que "persiste en la pose" y esa persistencia es su resistencia: "Puede dar la impresión de que el cuerpo parado ha renunciado a su capacidad de acción, pero con su peso y su obstrucción física persiste en la pose" (Butler, 2017a:189). Entonces, el cuerpo de Raymond no es un cuerpo en movimiento, sino un cuerpo resistente y por ello su actuación es distinta de la de Elisa, que es un cuerpo activo como un puño alzado, o un grito, o un fuego prendido al cuerpo del antiguo amante.

Por ello, a Elisa no le basta, como a Raymond, con presentar su cuerpo agónico y dolorido a la presencia y la mirada de sus ofensores. Precisamente eso fue lo que hizo cuando se desnudó delante de Adrián y se mostró vulnerable, la exposición fue su ruta afectiva y la vía de entrada de su herida. La diferencia entre Raymond y Elisa es que Raymond abandonó a Lala y actúa en el presente narrativo desde el arrepentimiento y la envidia rencorosa; pero Elisa fue sentenciada al dolor cuando Adrián la rechazó, la privó del contacto y sigue cumpliendo su pena vitalicia a través de la vergüenza. A Elisa, cuerpo expuesto, vulnerable y herido, ya solo le resta actuar sobre el cuerpo del agresor para purgar su propio dolor: su venganza se ha de materializar, necesariamente, en la violencia. La indignidad de la vergüenza que acarrea Elisa solo se redime a través de una actuación sobre los cuerpos –el suyo y el de Adrián, el cuerpo humillado y el cuerpo humillador. Para Elisa, la vergüenza no se supera, solo se elimina –y quema.

Así, la vergüenza es uno de los afectos fundamentales para entender la acción de Elisa en la trama. En la lectura y análisis que hace de la vergüenza Eve Sedgwick la teórica afirma que la vergüenza –al contrario del terror o la angustia (*distress*) que son manifestaciones de violencias externas que actúan sobre el cuerpo– es una manifestación del tormento interior, solitario y alienante de la que fue despojada y ofendida: "shame is the affect of indignity, of defeat, of transgression and of alienation (...). While terror and distress hurt, they are wounds inflicted from outside which penetrate the smooth surface of the ego; but shame is felt as an inner torment, a sickness of the soul (...) naked, defeated, alienated, lacking in dignity or worth" (Sedgwick; Frank, 1995:133). Resumiendo, la vergüenza así entendida no es un sentimiento blando e inoperante como quizás habitualmente es leído. La vergüenza de la que se está hablando aquí es un afecto marcado con una carga tóxica¹⁵⁰, capaz herir a quien la padece.

Precisamente porque está presa de esta vergüenza indignante, Elisa, con su cuerpo ofendido y rechazado, no puede actuar de la misma manera que Raymond, que reacciona no a la vergüenza sino a una felicidad que ve y que codicia. Mientras Raymond pasa meses mirando a la pareja por la ventana, Elisa se esconde en las habitaciones internas de la casa. Porque, al contrario de Raymond, aquello que precisamente no soporta es ver la

¹⁵⁰ "We have argued that shame is an affect of relatively high toxicity, that it strikes deepest into the heart of man, that it is felt as a sickness of the soul which leaves a man naked, defeated, alienated, and lacking in dignity" (Sedgwick; Frank, 1995: 148).

felicidad de Adrián y Lala, ella es el alimento que ensancha a cada día su herida. Para Elisa, aquella felicidad hecha sobre su vergüenza y sobre la degradación de su cuerpo es el instrumento insoportable, el cuchillo afilado, que le apuntan desde el piso de delante:

Para Elisa, la felicidad es un arma. Y ya no podría utilizar ese instrumento punzante con el hombre que debería haber tenido la vergüenza de desaparecer para siempre y no dar jamás señales de vida. Cada aparición de Adrián, en el umbral de la puerta de Elisa, sería un recordatorio de su miseria erótica y de su pequeñez moral. De la miseria y de la pequeñez de ambos. Claudicación, amohinamiento, fealdad, abandono, fracaso, desprecio, incompreensión, lástima, desdén, oprobio, alimentos rancios, la parte sucia de las cosas.

(Sanz, 2013: 80)

Por ello, Elisa no puede compartir el plan de Raymond, sentarse mirando a la pareja es insoportable. Cuando Elisa muda al piso-observatorio de Raymond se retira hacia las habitaciones interiores donde no puede ser vista ni intuida por Adrián y Lala. Allí, resguardada, maquina una actuación muy diferente a la del juego de miradas cruzadas y acosadoras de Raymond. Mientras Raymond se localiza detrás de la transparencia de la cortina viendo y siendo visto, pero sin nunca actuar directamente sobre los cuerpos de Lala y Adrián, Elisa prepara una venganza muy diferente e incomprensible para Raymond: "Algunos días, sin embargo, yo mismo siento miedo (...). Al fondo de la casa. Elisa nunca abandona las habitaciones de la parte interior del piso" (*ibid.*:104). Elisa se esconde para que no la vean porque su venganza ha de ser preparada por el cuerpo para que pueda actuar también sobre el cuerpo. Elisa primero envenenará y después incendiará a Adrián y a su piso. No parece tener otra opción, Elisa es presentada como una figura sin densidad biográfica, su historia en la trama no se sale del círculo narrativo sobre el momento del abandono de Adrián y la herida a la que fue sometida y de la posterior vergüenza y agonía en las que vive. Es un personaje a quien la narración no plantea otra vía de acción que no sea la de la venganza y destrucción del hombre que la abocado al abismo.

Presa de una vergüenza y la humillación que han secuestrado toda su biografía, a Elisa ya solo se puede mover en el espacio confinado del encierro agónico generado por la herida. La vergüenza es aquí el fundamento de una constricción. En el momento del abandono y

nacimiento de la vergüenza entre Elisa y Adrián se levantó un muro insuperable. Esta es también la imagen de la *barrera* que usan Sedgwick y Frank en su análisis de la vergüenza como mecanismo transformador de la acción. Con la vergüenza, explican –siguiendo de cerca las propuestas de Tomkins– se produce una reducción o aniquilación de la alegría y del interés previamente investido en el objeto de deseo. La vergüenza surge de ese momento de autoconciencia que transforma el interés en humillación. En ese proceso se da un efecto de extrañamiento –*unfamiliar*– muy similar al que vive el personaje de Elisa, ya que ese extrañamiento modifica drásticamente la calidad de una relación que antes estaba marcada por la alegría y por el interés.

The innate activator of shame is the incomplete reduction of interest or joy. Hence any barrier to further exploration which partially reduces interest or the smile of enjoyment (...). Such a barrier might be because one is suddenly looked at by one who is strange, or because one wishes to look at or commune with another person but suddenly cannot because he is strange, or one expected him to be familiar but he suddenly appears unfamiliar, or one started to smile but found one was smiling at a stranger.

(Sedgwick; Frank, 1995: 135)

Es especialmente interesante para la lectura del personaje de Elisa la imagen de la última frase de la cita, que dice que la vergüenza surge cuando, al sonreír, una se descubre sonriendo a un extraño – "one started to smile but found one was smiling at a stranger" (*ibid.*). Ese momento de cambio y transformación de la alegría que conlleva la posibilidad de un relacionamiento que se transforma en la humillación que resulta en una barrera y en un impedimento a la comunicación.¹⁵¹ Del mismo modo, el dedo de Adrián cuando frena en seco ante la cicatriz de Elisa erige una barrera infranqueable entre su acción y la humillación que de ella nace. A partir de esa barrera nace el rencor y el resentimiento que serán los motores de la actuación del personaje en la obra.

Elisa se aboca a la ausencia de estructura cuando ofrece su desnudez y es rechazada en el momento en el Adrián toca su cicatriz. Entonces, Elisa pasa a existir como un cuerpo

¹⁵¹ "Shame is both an interruption and a further impediment to communication" (Sedgwick; Frank, 1995: 137).

informe, porque el toque del otro, al retirarse, ha rechazado también darle forma. En el momento en el que recibe un beso en la frente y unas disculpas, Elisa es inmediatamente transportada a un no lugar. En el rechazo de su secreto máspreciado, se ve abocada a la inclinación perpetua, de la que sabe que "nunca volverá a ser una mujer erecta" (Sanz, 2013: 104.). Elisa está en el abismo, agonizando en el no-lugar hasta que pueda perpetrar una venganza que haga que su imagen cobre nuevamente una forma y un sentido. Un abismo que recuerda, también por sus motivos dolorosos, a la figura del enamorado doliente de Roland Barthes:

Cuando me ocurre abismarme así es porque no hay más lugar para mí en ninguna parte, ni siquiera en la muerte. La imagen del otro –a la que me adhería, de la que vivía– ya no existe (...) enfrente, ni yo, ni tú, ni muerte, nadie más a quien hablar (...); el tiempo breve de una vacilación y pierdo mi estructura de enamorado: es un duelo artificial, sin trabajo: algo así como un no-lugar.

(2011: 25, 26)

Como el enamorado preso del abismo, también Elisa ha perdido su estructura y vive suspendida del relato de su último momento de integridad. Elisa es una figuración de la agonía a través de la vergüenza y de la vulnerabilidad. Pero Elisa también es la posibilidad del replanteamiento de la calidad de la acción a partir de esas fuerzas que se dirían negativas o impeditivas, como la rabia, la vergüenza o el rencor que la caracterizan en la trama. Elisa es una figura interesante de la disidencia también porque permite el cuestionamiento y la lectura de la agencia de una figura que actúa desde una fundamentación afectiva a todas luces negativa.

Precisamente el carácter dudoso o negativo de la actuación bajo los afectos habitualmente considerados negativos es el objeto de estudio de la teórica Sianne Ngai en su obra *Ugly feelings* (2005). Ngai indaga sobre la operatividad de los sentimientos negativos desde una lente crítica que se pregunta por la posibilidad actuante bajo la ambigüedad generada por las emociones negativas, así como por las vías de actuación política de su representación estética¹⁵². Una posibilidad expresada en la ambigüedad actuante – en el

¹⁵² La crítica cultural de Ngai parte y se centra en la producción estética y cultural –literatura y cine– como fundamento de su propuesta teórica. Ngai parte de la consideración adorniana de que en el campo estético confluye la relación y la autonomía de la sociedad empírica de la que surge la obra. En el núcleo de la

juego de fuerzas entre la actuación y la inmovilización— que representa el personaje de *Bartleby el escribiente*, de la ficción de Herman Melville:

This is the world already depicted by Herman Melville with startling clarity in 'Bartleby, the Scrivener: A Story of Wall Street' (1853)—a fiction in which the interpretive problems posed by an American office worker's affective equivocality seem pointedly directed at the political equivocality of his unnervingly passive form of dissent. What, if anything, is this inexpressive character feeling? Is Bartleby's unyielding passivity, even in the polemical act of withholding his labor ("I prefer not to"), radical or reactionary? Should we read his inertness as part of a volitional strategy that anticipates styles of nonviolent political activism to come, or merely as a sign of what we now call depression?

(Ngai, 2005:1)

¿Qué pasa, entonces, cuando una figura agónica, destrozada por la vergüenza de su cuerpo rechazado, rencorosa y vengativa, pasa al primer plano del análisis? En otras palabras: ¿de qué sirve extraer el personaje de Elisa como figura ejemplar de la disforia y la agonía del cuerpo avergonzado y vengativo? No es impropio preguntarse si la centralidad en la figura que —leída con los ojos dicotómicos de los cuentos de moraleja tradicional— es, a todas luces, la villana, trae realmente réditos críticos interesantes. La respuesta la puede dar, una vez más, Ngai quien asume y defiende el valor críticamente productivo de una lectura que, sin ceguera¹⁵³ —en nuestro caso Elisa, efectivamente, prende fuego a su examante, no hay que olvidarlo— es capaz de destacar el potencial de resistencia que esa figura representan narrativamente.

Elisa, figura de la agonía, desde la vergüenza y la vulnerabilidad ejecuta una venganza que es una forma de empoderamiento a través de la manifestación del dolor. La resistencia

propuesta de Ngai está la consideración de que es en el pensamiento crítico que une la política y la estética en las sociedades del neoliberalismo el campo privilegiado para la teorización de los afectos divergentes, los *ugly feelings*: "In this manner, the discussion of aesthetic autonomy in *Aesthetic Theory* suggests that literature may in fact be the ideal space to investigate ugly feelings that obviously ramify beyond the domain of the aesthetic proper, since the situation of restricted agency from which all of them ensue is one that describes art's own position in a highly differentiated and totally commodified society" (Ngai, 2005:3).

¹⁵³ "For although dysphoric affects often seem to be the psychic fuel on which capitalist society runs, envy, paranoia, and all the emotional idioms I examine are marked by an ambivalence that will enable them to resist (...). Admittedly it is part of this book's agenda to recuperate several of these negative affects for their critical productivity [without] the danger of romanticizing them. (Ngai, 2005:3).

de Elisa nace de la agonía y usa la repulsión a la que fue sujeto su cuerpo como arma. De la vergüenza de una cicatriz mostrada y rechazada, Elisa hace de su cuerpo un cuerpo actuante, vengativo. Pero su cuerpo resistente se venga, pero también acaba enteramente cicatrizado, quemado, sin párpados ni cejas: al final de la trama, es Elisa la que arde en llamas. Elisa se convierte, así, en una imagen entera de la repulsión. Es entonces cuando, abandonada toda la voluntad de homogeneidad, su cuerpo se vuelve enteramente disponible para la disidencia y la disconformidad: ese será su ataque. Porque, como afirma Ngai la repulsión *-disgusting-* es un sentimiento que es percibido como una violencia hacia el que la siente *-"the disgusting, which is perceived as dangerous and contamination and this something to which one cannot possibly remain indifferent"* (2005:336). Porque no se puede seguir indiferente a la repulsión, Elisa es ya, con su mera existencia, un cuerpo actuante desde el momento en el que Adrián retrocede ante la cicatriz.

Desequilibrando y desnivelando las construcciones normativas del amor y la desidia, la narrativa de Sanz se erige como baluarte de esos otros afectos que rodean, inundan y a menudo nutren las dinámicas de la felicidad o del amor. El amor de *Amor fou* no es el lugar edulcorado de la novela de amor tradicional. Sin embargo, *Amor fou* no deja de ser una novela de amor, de otro amor, un amor del que Isaac Rosa enumera algunas características: "amor también como conflicto, resentimiento, culpa, doble moral, alienación y violencia (...). El amor como posibilidad llena de trampas, el amor como dolor, como enfermedad y locura. El amor como rencor, el amante que durante años acaudala agravios y se lame las heridas hasta hacerse llagas" (en Sanz, 2013:8).

Entonces, *Amor fou* es una novela cuya trama se desarrolla a través de algunas de las posibles variaciones del amor divergente. Entre esas variaciones que encarnan cada uno de sus personajes, a Elisa, la mujer que ha de cargar con la vergüenza de una cicatriz que es también el mayor de sus orgullos, le cabe el papel más importante en la narración de una novela: el de catalizador de la acción que precipita el final a través de la vergüenza hecha agencia y acción armada.

El círculo amoroso se cierra en la actuación de Elisa, que, decidida a eliminar el cuerpo insoportable del hombre que la humilló decide prender fuego al piso que Raymond llevaba meses observando. Elisa actúa en el cuerpo y por el cuerpo, desde la incomodidad

del delito y de los malos sentimientos. Desde la lectura la novela plantea un problema que es político y que tiene que ver con los límites de la actuación de un cuerpo herido y vulnerable que toma para sí la agencia del dolor. Es un riesgo y una promesa, o una propuesta, como afirma su autora:

[*Amor fou*] es una novela que afronta el doble riesgo de la literatura política: el de plantear temas incómodos (...) y hacerlo a través de una propuesta formal que contradice los moldes previsibles de (...) las formas ideológicas del neoliberalismo. *Amor fou* responde a ese 'Hablar feo de lo feo' (...) hablar oscuro de lo oscuro que, sin embargo, no utiliza la oscuridad como excusa para esconder las situaciones que son realmente fáciles de entender y responden a la relación causa-efecto.

(Sanz, 2014e)

Amor fou es, así, la narración del amor como resistencia, una resistencia que ocurre precisamente en el seno de la ambigüedad y los malos sentimientos como el lugar de una actuación resistente. Lejos de pretender una mera reivindicación del dolor o del sufrimiento, se afirma aquí, aún de la mano de Ngai, que en la disforia de los malos sentimientos y las acciones por ellos movidas hay un espacio de resistencia que quizás sea capaz de actuar en la imprevisibilidad del sistema homogeneizador de las conductas: "For although dysphoric affects often seem to be the psychic fuel on which capitalist society runs, envy, paranoia, and all the emotional idioms I examine are marked by an ambivalence that will enable them to resist" (2005:3).

Se sigue así la intención de seguir revisando las posibilidades de la idea de agencia, dando razones –desde la creación literaria– a quienes proponen que la acción política no tiene necesariamente que provenir de un cuerpo victorioso e invulnerable. La búsqueda de figuras capaces de actuar desde la resistencia de los sentimientos y los afectos improbables parte de la idea de que es posible encontrar en esas figuras divergentes movimientos afectivos capaces de, como explica Cecilia Macón precisamente sobre el giro afectivo de la teoría crítica, "revisar la idea de agencia (...) cuestionar ciertos esquemas establecidos, tales como la distinción entre la esfera pública y la privada, la asociación entre sufrimiento y desempoderamiento/victimización o la vinculación

exclusiva de afectos clásicamente positivos como el orgullo a la acción política. (Macón, 2014: 168).

No solo se recupera aquí, y en mayor o menor medida en toda esta investigación, la idea de que los afectos son efectos socialmente pertinentes, sino que se propone una lectura que parte de esos sentimientos disruptivos –como la agonía, la vergüenza o el rencor que Elisa encarna– como posibilidad de actuación capaz de irrumpir en la normatividad aplanadora y opresora de los comportamientos. Es una posibilidad que implica también que los afectos así presentados sean capaces de conceptualizar, nuevamente en palabras de Macón, "la capacidad para afectar y ser afectado, o el aumento y disminución de la disposición del cuerpo para actuar, enlazar y conectar" (2014: 169). Es precisamente esa disposición del cuerpo actuante que Elisa encarna a través de la imagen de su cicatriz rechazada.

Realmente, para ser exacta, aquello que es rechazado por Adrián es el toque y por eso es tan relevante la noción de la materialidad del cuerpo en la fundamentación de la acción de Elisa. Tocar es siempre ser tocado, ser tocado es siempre tocar a alguien. Pero, y siguiendo la misma lógica, la ausencia del toque, el desprecio de la carne, es siempre ser despreciado y rechazado. Lo que Adrián no entiende es que cuando recorre con su dedo la cicatriz de Elisa está, a la vez, siendo inevitablemente tocado por ella, y que, en ese momento, se constituyó también como un cuerpo afectado... y ello tiene sus consecuencias públicas y afectivas, aunque él no esté dispuesto a asumirlas y se quiera marchar "con un beso de buena persona en la frente" (Sanz, 2013). Pero el cuerpo marcado por la vergüenza ya no puede retroceder al desapego. Adrián marca a Elisa con la vergüenza y se marcha. Elisa se queda afectada, a su cuerpo se le queda pegada la vergüenza, siendo, inevitable e irreversiblemente transformado por ella: toda la acción que le advenga vendrá marcada por esa inevitabilidad.

Elisa se avergüenza, Adrián le hace sentir vergüenza de su secreto mejor guardado, un secreto que es, a la vez, su fuente de agonía y de poder. La vergüenza es, en este sentido, performativa porque, al adherirse al cuerpo, insta a su actuación, es su motor. La vergüenza es el sustrato de la construcción performativa de la figura de Elisa y es, además, el motor que catapultó el final de la trama de *Amor Fou*. A Elisa solo le resta eliminar al hombre que es la fuente inagotable de su vergüenza. Primero, enviando bombones

envenenados que, después de una rápida actuación, solo resultan en una noche en el hospital y después incendiando el piso con Adrián dentro.

Lo que Adrián no entiende es que Elisa no prepara una venganza sino una purga. El veneno y el fuego son la depuración de lo que de paralizante tiene la vergüenza para Elisa: el cuerpo vivo de Adrián. Sin embargo, Adrián escapa al rito sacrificial y la que se quema realmente, en la confusión del fuego, es Elisa¹⁵⁴. No hay verdadera escapatoria para el cuerpo que sufrió la vergüenza y la humillación de Elisa. Así, en lugar de intentar restituir un orden que ya no es posible, Elisa se entrega ella misma al sacrificio. Elisa se deja quemar porque no quiere la salvación sino actuación. Para el cuerpo de la vergüenza, la actuación consiste en la salida de la invisibilidad. Elisa quiere ser vista y arde. Pero, más importante, quiere y consigue replicar al dedo destructor a Adrián y lo hace con su propio dedo, en un irónico paralelismo de la venganza. Cuando se apaga el incendio que ha provocado en casa de Adrián y que finalmente solo la quema a ella, Elisa tiene, finalmente, su oportunidad de venganza cuando llega la policía y le pregunta:

–Señora, ¿cómo han entrado en la casa?, ¿quién ha abierto la puerta?

Elisa se traga sus babas secas:

–Él.

El policía no soporta seguir mirando ese agujero que habla entre una masa informe con dos ojos oscuros que, de repente, se han hecho muy grandes. El policía se dirige hacia Esther, pero Elisa le agarra del brazo, es como le dijera lo siento, tienes que seguir mirándome, tienes que escuchar mi voz aunque suene a gargarismos.

(...)

–¿De quién es la lata de gasolina?

–Suya.

¹⁵⁴ "Elisa coge la lata y empapa las cortinas (...). Prende fuego. Adrián se despierta. Elisa se le echa encima (...). Mi marido y Elisa forcejean, y la lucha es menos desigual de lo que cabría esperar: mi marido está débil, vive una situación irreal para él, no quiere utilizar su fuerza bruta contra la cara de una mujer de la que se compadece. Elisa está loca, y los locos tienen una fuerza terrible. Los dos luchan, mientras Esther sale corriendo hacia la cocina. Es posible que haya decidido apagar el fuego. Pero llega tarde. Las llamas de las cortinas rozan el pelo de Elisa. El pelo arde. Adrián le tapa la cabeza con la mantita con la que se arropaba las piernas. Esther llega de la cocina con un cubo de agua que echa sobre la cabeza de Elisa. Adrián la tiene sujeta en el suelo. El pelo de Elisa se apaga." (Sanz, 2013: 121)

El dedo de Elisa ha señalado a Adrián. Elisa devuelve a Adrián dedo por dedo. Los dedos han sido muy significativos en la relación (...). Los dedos desprecian, interrogan, acusan.

(Sanz, 2013:122)

Elisa es trasladada en ambulancia, el cuerpo destruido, el cuerpo dado a la causa. El cuerpo finalmente vengado de Elisa ya no es un cuerpo agónico, se ha hecho enteramente visible para Adrián. Contra la invisibilidad a la que le ha arrojado la vergüenza Elisa se inflama y se enciende en llamas y en carne derretida. Porque si, como dice Sedgwick, en el cuerpo la vergüenza se manifiesta en el rechazo a la visibilidad –"By dropping his eyes, his eyelids, his head, and sometimes the whole upper part of his body, the individual calls a halt to looking at another person" (Sedgwick; Frank: 1995:134)–; entonces, la venganza de Elisa consiste precisamente en forzar la entrada de su imagen en el imaginario de Adrián. Y lo consigue:

Llega, por fin, la ambulancia. Elisa ya no se queja. No balbucea. Ha dicho lo que tenía que decir. Tiene los ojos abiertos. La policía se lleva a Adrián que está obsesionado con la imagen de Elisa, sobre la camilla, con los ojos abiertos. Sin párpados. Mientras se le quemaba el pelo y la carne. Adrián se acordaba de su abuela que chamuscaba las patas de los pollos en los quemadores de gas de una antigua cocina. Aún hoy percibe el olor de la grasa al fundirse.

(Sanz, 2013: 122,123)

Elisa se hace visible, brillante, luminosa, ardiente, se hace fuego, material inflamable. Elisa pasa a ser, finalmente, la materia que cicatrizará a Adrián, ella es el cuerpo/cuchillo, es el cuerpo/llama que rasga la materia de Adrián, que lo desfigura. La cicatriz que le quedará será para siempre la marca de un dolor que no olvidará. *Amor fou* es, como detectó perfectamente Isaac Rosa, una obra sobre las cicatrices. "Recordemos que es una cicatriz" pide Rosa "la inevitable curación de toda herida, pero a la vez la persistencia de su memoria para no olvidar que un día nos hicimos daño" (Sanz, 2013:10). O aún, desde la lectura de Elisa que aquí se ha propuesto, una cicatriz es la persistencia de la memoria del daño infligido, un sello infligido por la resistencia para que el victimario no olvide nunca que la acción también proviene de los agónicos, los avergonzados y los doloridos.

El círculo se abre –lejos de cerrarse– Elisa devuelve el dedo agónico a Adrián y con el gesto de ese dedo la repulsa da una pirueta, traspasa, se infiltra y se instala en Adrián. El cuerpo chamuscado de Elisa fue entregado en sacrificio y ha dado sus frutos. Elisa ya no quiere el deseo de Adrián, no busca que el hombre la mire como para poseerla y tenerla. Al revés, lo que detecta Elisa es que es en la repulsión del otro el lugar en el que se instala la posibilidad de su liberación. La vergüenza solo opera en el deseo, si no hay investidura de deseo no hay nada de que se avergonzar porque sin deseo el cuerpo no quiere ni necesita ser visto por el objeto de deseo. Sin embargo, en la repulsión se constituye autónomamente, no necesita la correspondencia del otro como en el caso del deseo. Con la repulsión –*disgust*– Elisa inaugura, en palabras de Ngai, nuevas posibilidades que el deseo no es capaz de vehicular: "Let us simply say, then, that in its centrifugality, agonism, urgency, and above all refusal of the indifferently tolerable, disgust offers an entirely different set of aesthetic and critical possibilities from the one offered by desire" (Ngai, 2005: 345). Esa es la posibilidad de resistencia agónica a la que el dolor, el rencor y la vergüenza de Elisa abren paso.

Cuadro II

Escenas del cuerpo: episodios de gestualidad

3.2 Cuadro II: La escena del cuerpo: episodios de gestualidad

Que el cuerpo es un organismo que, además de mero ejecutante de sus funciones vitales, es capaz de acumular y manifestar en sí los efectos de la experiencia subjetiva no parece ser, del todo, una cuestión novedosa en el pensamiento crítico.¹⁵⁵ Una de las consecuencias más relevantes de esa introducción del cuerpo en los sistemas del pensamiento crítico, reside probablemente en que ese giro material operado por el cuerpo en la teoría arrastra consigo una lectura política: los cuerpos se adentran en la inmaterialidad del pensamiento y arrastran consigo a sus condiciones materiales de existencia, es una inevitabilidad parece.

El cuerpo humano es territorio de experiencia y transformación. Por un lado, el cuerpo guarda y articula una serie de materiales subjetivos que no solo se manifiestan en su materialidad, sino que son además transformados por él. Es decir, el material afectivo, por ejemplo, al pasar por la materia de un cuerpo es transformado y modificado por esa corporalidad. El sentimiento de la agonía en un cuerpo no se manifiesta de igual manera en otro cuerpo, por ejemplo. Por otro lado –del otro lado– la materialidad de ese cuerpo, además de transformarlos, también es transformada por los esos afectos, el cuerpo se ve afectado por los sentimientos y eso lo modifica. Se articula así una relación entre la materialidad y la inmaterialidad de la existencia que cubre de significaciones complejas lecturas como la que aquí se propone de figuras literarias.

Pensar las manifestaciones del cuerpo en los personajes literarios, especialmente desde una lectura planteada a partir de una selección de los personajes desde una criba de género –todas son figuras de personajes de mujeres–¹⁵⁶ pide que se acepte, apriorísticamente, que

¹⁵⁵ Una idea que, como ya se ha mencionado anteriormente en este trabajo, se hizo particularmente visible desde las múltiples perspectivas dadas por las aportaciones teóricas del giro afectivo. Justamente esto afirma Patricia T. Clough en su artículo sobre las relaciones entre política, biomedicina y los cuerpos en el giro afectivo: "the turn to affect did propose a substantive shift in that it returned critical theory and cultural criticism to bodily matter, which had been treated in terms of various constructionisms under the influence of poststructuralism and deconstruction. The turn to affect points instead to a dynamism immanent to bodily matter and matter generally –matter's capacity for self-organization in being informational" (Clough, 2010:206).

¹⁵⁶ La recuperación del cuerpo para la teoría ha sido de gran provecho crítico en los estudios de género. Sobre ello, explica Cecilia Macón: "Dentro del marco de las teorías de género se ha producido una nueva tendencia que intenta superar ciertos problemas a través de una apelación a la materialidad haciendo uso de los debates generados por el giro afectivo. Autoidentificada como 'Nuevo Materialismo' (...) implica, sustancialmente, dar cuenta de la eficacia de la agencia vía el énfasis en la biomaterialidad sin por ello

el receptáculo orgánico de la experiencia subjetiva está inevitablemente sujeto y marcado por esa experiencia del cuerpo. En otras palabras, no parece extraño afirmar la validez del supuesto de la somatización de la experiencia en la materialidad corporal, de su influencia e interdependencia.

La consideración de las posibilidades críticas del análisis del cuerpo narrativo basadas en la constatación de la inevitabilidad de la interconexión entre la materia bioorgánica y el material subjetivo tiene por base una idea circular. Esa circularidad parte de la idea que el cuerpo que acumula experiencias mentales y afectivas está inevitablemente marcado por esas experiencias a la vez que –por que ha sido marcado por ellas– ve cambiada su propia actuación, afectando, de este modo, a las futuras actuaciones que realizará. En esta lógica, la circularidad de la afectación entre la actuación y el cuerpo ocupa un lugar central de este pensamiento y pasa a constituirse como determinante en la construcción y, en consecuencia, en el análisis de las relaciones sociales e intersubjetivas que se construyen y dejan construir con base en esa lógica.

Sin embargo, al trasladar esta indagación sobre las relaciones entre las materias orgánica y subjetiva al análisis de la construcción literaria de los cuerpos de los personajes surgen algunos cuestionamientos metodológicos y críticos que hay que plantear antes de proseguir. Desde la lectura teórico-literaria, habrá que cuestionar la validez y operatividad crítica de estos planteamientos: ¿qué dicen los personajes con sus cuerpos literariamente representados cuando el foco de la lectura se descontextualiza y magnifica hasta revelar solamente el cuerpo que actúa en la trama? ¿Qué significados pueden generar los personajes retirados de sus tramas, magnificados en el análisis de su representación corporal? ¿Y qué revelarán, posteriormente, dispuestos en conjuntos para el cotejo crítico con otras figuras literarias, de otras narraciones, yuxtapuestos según criterios puramente corporales?

En la segunda parte de esta investigación, los personajes impropios de las obras de Marta Sanz y Sara Mesa serán leídos desde su presencia y existencia material, es decir, desde su figuración y configuración corporal en tanto cuerpo afectado y capaz de generar afectación, experiencia, somatización. Naturalmente, afirmar la materialidad y la

comprometerse con planteos esencialistas. Se intenta aquí dar cuenta del cuerpo desde un punto de vista alternativo atento al papel de los afectos y alejado de un realismo ingenuo" (Macón, 2014:181)

carnealidad de los cuerpos narrativamente contruidos parte de cierta intención disruptiva del discurso crítico, sin embargo, se espera poder justificar ampliamente la validez de un enfoque centrado en la condición material –figurada– de los personajes, es decir, desde su corporeidad narrativamente representada.

Para seguir considerando la validez de la propuesta habrá que asumir, pues, que los cuerpos son capaces de significar también cuando no son de carne y materia orgánica. Un cuerpo también es la representación de un cuerpo. Un cuerpo artísticamente representado valida el conocimiento que emite tal como un cuerpo natural y orgánico. La segunda parte de este trabajo se construirá sobre las escenas y los sentidos que algunos de los cuerpos de las narraciones de Mesa y Sanz configuran. Se leerán estos cuerpos narrativos desde una potencialidad de conocimiento que los supera y proyecta fuera de su construcción ficcional, de la misma forma y sin distinciones de las potencialidades del movimiento de los cuerpos de los que habla Judith Butler: "Los cuerpos no sólo tienden a indicar un mundo que está más allá de ellos mismos; ese movimiento que supera a sus propios límites, un movimiento en sí mismo, parece ser imprescindible para establecer lo que los cuerpos 'son'" (2002:11).

La superación de los cuerpos por los cuerpos es un movimiento material y significativo que retorna, inevitablemente, a la materialidad la existencia. La aparente tautología de la afirmación anterior es solo, eso, aparente y contiene en sí la matriz de esta lectura que considera, firmemente, que en el cuerpo se dan, transportan y reproducen las condiciones y los condicionamientos que determinan la existencia de esos mismos cuerpos. En este círculo corporal y material, la cuestión de la gestualidad es básica en la estructura y de la narrativa social. No es novedad que hay una relación inextricable –a veces más y otras menos visibilizada en sus manifestaciones– entre la posición que los sujetos ocupan en la estructura social, intelectual y cultural y la transformación de sus cuerpos en y por esas estructuras. Una estructura que no es nunca el lugar blanco e inocente donde los cuerpos se mueven, sino que es un espacio, como se sabe, altamente marcado e ideologizado.¹⁵⁷

¹⁵⁷ En la concisa explicación de Terry Eagleton en su *Ideología. Una introducción* la ideología no solo es el espacio de existencia material, sino que es también un espacio que determina la existencia vital de los sujetos: "La ideología es lo que persuade a hombres y mujeres a confundirse mutuamente de vez en cuando por dioses o por bichos. Se puede entender suficientemente cómo los seres humanos pueden luchar y asesinar por razones de pesa –razones vinculadas, por ejemplo, a su supervivencia física. Pero las ideas son aquello por lo que muchos hombres y mujeres viven y, en ocasiones, por lo que mueren" (2005:115)

En la segunda parte de esta investigación se abandona el análisis individualizado de las figuras literarias en pro de un análisis de conjunto que sea capaz, en cierta medida, de dar visibilidad a esos movimientos y relaciones entre los cuerpos y las estructuras que los sostienen. Así, por un lado, en la primera parte, los personajes literarios de Sanz y Mesa fueron extraídos de sus narraciones para demostrar, a través de la individualización, algunas propuestas de diferentes formas de sufrimiento y actuación desde esos sufrimientos con sus implicaciones dinamitadoras para una normatividad que tiende obsesivamente a la linealidad y la imposición del a felicidad como única vía válida y correcta de la existencia. Ya en esta segunda parte la lectura abandona el análisis individualizado de las figuras en pro de un enfoque de conjunto, una lectura grupal y coreográfica de las figuras.

Para construir la lectura de esta segunda parte se ha dividido el análisis en dos grandes escenas basadas en un hiato material, corporal y gestual de la existencia en los que se agrupan diferentes personajes del *corpus* narrativo de Sanz y Mesa: la niñez y el climaterio. A cada una de estas dos partes, organizadas en subcapítulos, corresponderá en el análisis un grupo de personajes que, a la manera de un cuerpo de baile, muestran, a través de sus construcciones ficcionales algunas posibilidades de actuación capaces de marcar la existencia impropia y subversiva desde cada uno de sus paradigmas corporales.

La división en la que se encuadra esta segunda parte nace de una división marcadamente material y corporal, en contraste con la primera parte que se basa en divisiones de carácter afectivo y emotivo. Así, por un lado, en este segundo momento de la investigación, se leerán los cuerpos narrativos de algunas niñas de Marta Sanz y Sara Mesa desde su posibilidad significativa. Los cuerpos de las niñas son materialidades en desarrollo fértil pero que juegan, en su niñez, imprevisiblemente. Nadie puede prever el juego de una niña, porque el juego es una invención del momento. Esa materia en constante juego imprevisible las constituye como materias que conllevan permanentemente los peligros de esa imprevisibilidad. Por otro, el cuerpo de la mujer climaterica cuerpo que, en su infertilidad está también excluido de un sistema que se basa en los fundamentos de los productivo constituye también una materia no anclada a las reglas heteronormativas. Simplemente por existir como cuerpo que ha sido retirado y desactivado de la lógica de la mercadería fértil, el cuerpo climaterico se posiciona en un lugar divergente, el lugar

del que ya no necesita seguir las normas de la producción porque ya no es cuerpo reproductor. Sin intención de encasillar a estas figuras la articulación de la lectura a través de la separación en dos momentos vitales de sus materialidades tiene como finalidad, al contrario, la de una puesta en escena de esos cuerpos críticamente provechosa.

Al enmarcar la lectura de algunos de los personajes de Marta Sanz y Sara Mesa bajo el título de "episodios de gestualidad" se pretende crear una abertura crítica capaz de dar sentido a una duplicidad que acompañará esta lectura. Por un lado, con *episodio* se remite a la idea de un momento fugaz, un ocurrencia o capítulo perteneciendo a una trama mayor. Esta es la condición de estas figuras, arrancadas a sus narraciones y puestas en escena en el escenario artificial que es esta propuesta crítica. Por otro lado, con la idea de *gestualidad* del título se concentra el fundamento de este análisis que se basa en las posibilidades para la lectura del inmenso abanico significativo que un cuerpo—aunque ficcional— es capaz de ejecutar.

De este modo, y desde el título, se intenta proteger la lectura —y sus figuras leídas— del encasillamiento teórico, operando antes una formulación diversa y múltiple de estos personajes. Porque un *episodio gestual* puede ser un capítulo extraído de una trama, pero puede ser también ser leído como un *episodio* en el sentido de una anécdota o un suceso. *Episodio* carga consigo muchas posibilidades: puede ser un paso, un baile o una mueca. Un *episodio gestual* puede comportar la carga del azar o la de la mala suerte del incidente y aún la neutralidad del mero hecho ocurrido: 'me pasó esto y esto con el cuerpo' y esta lectura ensayará decir y narrar qué *esto* que le ha pasado al cuerpo divergente.

Con esta intención se ha subdividido en dos grandes capítulos la colección de personajes que la categoría de *gestualidad*, en esta particular lectura, abarca. *Gestualidad* es, efectivamente, toda acción producida por el cuerpo cuando se dispone a significar, o quizás, llevando la idea un poco más lejos, *gestualidad* es simplemente cualquier acción que un cuerpo hace. El gesto viene siempre cargado de intención, el gesto es un alegato de quien gesticula. En el caso de los dos *episodios* de esta lectura el gesto está dividido por una marca fundamental: la del paso del tiempo y sus consecuencias en la circularidad de la materialidad corporal y subjetiva. Las niñas y las climatéricas son las dos puntas de un extremo que va más allá de la capacidad reproductiva pero que, de alguna forma, parte de ella.

Para poner orden a la multiplicidad y variedad de gestos que los personajes seleccionados de Mesa y Sanz articulan se han así reducido a estas dos formaciones de la materialidad: las niñas que encarnan la pirueta y el juego imprevisible y las climatéricas que se enfrentan a la razón productiva encarnando con su cuerpo la inclinación como gesto vital. Así fue como cada una de las categorías dio origen a una lectura fundamentada por la idea de cuerpo –niña y climatérica– y por un movimiento –pirueta y inclinación. Con esta doble caracterización se espera que en cada apartado la lectura pueda dar origen a un relato crítico coherente basado en la articulación de ambos conceptos, material e inmaterial.

La intención es que cada uno de los dos capítulos de esta segunda parte abarque en sí a múltiples personajes, pero también que, desde la propuesta de su título, las signifiquen previamente, facilitando así la lectura y el análisis. Se intenta así superar una dificultad inherente al estudio del gesto, del cuerpo y de lo móvil en la inmaterialidad de la literatura: la necesidad de ajustar y reinventar constantemente los mecanismos críticos de lectura, por naturaleza estáticos, para que puedan dar cuenta de un proceso dinámico como es el del cuerpo orgánico que actúa, crece y significa con el gesto. Para facilitar esta intención de lectura, se utilizará, entre otras, propuestas críticas provenientes del mundo de la danza. Aunque los cuerpos en el escenario no tienen, naturalmente, la misma materia constructiva que da vida al personaje literario, no deja de ser interesante pensar en el paralelismo de dos realidades artísticas en las que el cuerpo –y su representación– es el medio por el que se transmite y se lee el mensaje.

En *Knowledge in Motion: perspectives of artistic and scientific research in dance* (Gehm, Husemann, von Wilcke, 2007), una obra colectiva – entre creadores, investigadores, bailarines y coreógrafos– que piensan las imbricaciones y retroalimentaciones que surgen entre la percepción y el cuerpo, entre la danza y el conocimiento¹⁵⁸. Allí se plantea, desde el prólogo, una cuestión que concierne también a

¹⁵⁸ "What do we want and what does society want to learn from dance? What does the individual need to know in order to dance? What do we know when we dance? But also (...): what does dance know about us that we do not know or only have a vague idea of or have forgotten? How can we convert this knowledge held by dance itself into motion?" (Gehm, Husemann, von Wilcke, 2007: 7).

la presente investigación: sus autores se interrogan sobre las limitaciones del lenguaje académico y científico cuando se propone hablar del cuerpo:

it presents a challenge to the scientific and academic world. Since movement cannot be translated into language offhand, a language needs to be found to express the dynamic processes (...) the perception of movement can best be written when the language used to do so is also set in motion. In doing so, the scientific word is venturing into an uncontrollable and unpredictable area.

(Gehm, Husemann, von Wilcke, 2007: 16)

Aceptar el cuestionamiento planteado en el fragmento anterior, pero, sobre todo, considerar su propuesta en la que "the perception of movement can best be written when the language used to do so is also set in motion" (*ibid*), es aceptar también que a la transformación de la lengua le sucede una transformación de la lectura. Así, lectura, lengua, cuerpo y movimiento representados empiezan un baile en el que las segmentaciones entre el discurso y el cuerpo –la lengua y la materia– se difuminan hasta la confusión.

Un ejemplo de ese esfuerzo creativo de generar un lenguaje y un texto que se haga cargo del movimiento material del cuerpo, es la propuesta que la crítica, investigadora y creadora Paula Caspão en su artículo "Invertir inclinaciones. ¿Hay vida el 'el hacer teórico'?" (Caspão, 2015). En su artículo, Caspão teje un puente entre la materia y el texto, entre el cuerpo lector y la materialidad de la letra que sirve de modelo a la idea teórica que aquí se quiere presentar. Aunque, sin duda, desde un ángulo y una propuesta –en el caso de Caspão, verdaderamente una *mise en cene* de la letra– diferentes del que aquí propongo, no deja de ser interesante, en la definición del marco teórico de este capítulo, transcribir una parte del texto de Caspão como forma de mostrar ese reflejo o proximidad teórica: "Ahora rasca aquí para acceder a: movimientos serpentinos (...). Frota la siguiente palabra que encuentres en negrita (con movimientos circulares): **ondas** (...). Ahora salpica estas con agua fresca: **Picor contagioso**" (2015: 125-132).

Caspão fuerza la letra a romper su constricción hasta hacerse material, su propuesta en el artículo articula una variación de la relación habitual entre la materialidad del texto y la inmaterialidad de la subjetividad lectora. Cada una de las instancias deberá encontrarse

en el umbral que el texto crea "rasca", "frota", "salpica" son imperativos textuales que esconden una promesa hacia la materialidad lectura: "para acceder a movimientos serpentinos", para que "encuentres" la palabra (*ibid.*). El difuminado de la separación entre lo material y lo inmaterial, el texto y la lectura se hace a través de la introducción del cuerpo y del movimiento en el proceso mismo de la lectura.¹⁵⁹ Una intromisión de este tipo tiene consecuencias inevitables para todos los intervinientes del proceso: lectora, obra, discurso y cuerpo saldrán, irremediabilmente, marcados y modificados por tal procedimiento.

La cuestión de la representación de la materialidad del movimiento se ha pensado aquí a través de la idea de una escenografía de gestualidades no ortodoxas que algunos de los personajes de Marta Sanz y Sara Mesa encarnan, en sus figuraciones de niñas y climatéricas, desde sus narrativas. Para conseguir ese efecto *escénico* del análisis de los personajes esta segunda parte abandona la lectura individualizada de los personajes como se hizo en la primera parte, para dar paso a dos segmentos que pretenden ser una forma literaria de un cuerpo en dos movimientos, como sería un cuerpo de baile, o un *pas de deux*.

Como en un bailado, el conjunto de episodios da paso a la entrada en escena de cada uno de los tipos de figuras literarias. Cada uno de los capítulos remite a una idea de gestualidad creada a través del conjunto de los varios personajes que forman ese conjunto. Idealmente los personajes analizados crean una figura colectiva construida a partir sus individualidades, a la manera de un cuerpo coreografiado que se muestra individual sin perder, por ello, su posición en el conjunto que se presenta sobre el escenario. Tal como los cuerpos coreografiados en conjunto –y al contrario de lo que sucede en la presentación de un *solo*– los ojos del espectador miran al escenario como un todo comprendiendo que cada cuerpo es una pieza de un conjunto. Del mismo modo, la lectura que aquí se presenta retira a las figuras de sus tramas y las materializa separadas para que formen parte de cada una de las dos escenas de gestualidad significantes que conforman esta segunda parte: las niñas y las climatéricas.

¹⁵⁹ Ejercicio similar fue propuesto por el coreógrafo Boris Charmatz que recomendaba el siguiente ejercicio corporal de lectura: "Try to read this book by placing it on the ground and standing on it without touching the floor. Anyone watching you doing this will be able to draw initial conclusions from your reading behavior" (en Gehm, Husemann, von Wilcke, 2007: 16).

Los personajes de esta segunda parte se presentan a la lectura en conjunto con la condición de que, como el cuerpo individual en la coreografía grupal, cada uno deberá hacerse, a la vez, perceptible en su particularidad e invisible en la visión de conjunto. Cada uno de los personajes de Mesa y Sanz aquí leídos, desde su individualidad y su particular trama narrativa, contribuyen en la construcción de comunidades de sentido desde la individualidad narrativa. En esta coreografía crítica, cada personaje analizado figura desde su construcción narrativa una subjetividad que es absoluta y centrada y a la vez inevitablemente traspasada por una idea de comunidad.

Como el cuerpo del baile, el cuerpo gestual de la narración también afecta y se deja afectar en una comunidad comunicante y disidente. Las niñas, por un lado, figuras de disidencia con sus cuerpos imprevisibles en crecimiento, con sus juegos cuyas normas no se conocen. Por otro lado, la figura del cuerpo de la menopausia, ausente del sistema reproductor y cuerpo que por ello se hace difícil negociar desde el sistema de la primacía productiva. Cada una de estas comunidades significantes opera un corte, son un umbral de intensidad. Tal como el cuerpo del bailarín que se mueve en el escenario en negociación y afectación con otros cuerpos. Habrá que retomar las palabras de un bailarín y coreógrafo para que revistan y interpreten desde su particular y corpórea perspectiva este análisis:

El bailarín se mueve porque sufre la acción de otro cuerpo que le toca, le atraviesa, le interrumpe en su devenir, y esa afección es el motor de su danza, su potencia de actuar, de bailar. Y a la vez, bailar es situarse en ese umbral de intensidad de que nos habla Deleuze, para poder así ser afectados. Un umbral o una zona liminal, como decía antes, donde el bailarín deja de ser un sujeto como entidad fija para entrar en un proceso de subjetivación constante en ese estado en transición, de devenir esa comunidad sudorosa, la comunidad potencial que uno baila al bailar, de devenir plural.

(Pérez Galí, 2015: 220)

Según Pérez Galí, cuando un cuerpo baila deviene plural, bailar es activar un potencial específico que surge del baile "la comunidad potencial que uno baila al bailar" (*ibid.*) es la posibilidad de que el cuerpo, porque es material y se mueve, siempre puede —o quizás

esté condenado a— afectar a otros cuerpos. Lo que para esta investigación interesa destacar es que en el cuerpo individual reside el potencial de la comunidad. Una afectación inevitable que se intentará potenciar e iluminar a través del análisis en conjunto de algunos de los personajes de Sanz y Mesa.

En la primera parte de esta investigación se observaba y leía en cada capítulo un personaje a través de una emoción que, como una linterna enfocada, o como el contraste que se hace beber al paciente a punto de ser radiografiado, hacia destacar determinadas características de su impropiedad. Entonces cada personaje se presentó a la lectura dando el flanco y el ángulo que dejó visible aquello que en su construcción resaltaba esa particular emoción potencialmente transgresora. *Sacrificio, agonía y angustia*, fueron los mecanismos lumínicos de aquella lectura. En esta segunda parte, se presenta una variación de esa propuesta dejando a un lado el filtro de la emoción para priorizar la presentación del cuerpo en una representación en conjunto. Ahora, cada uno de los personajes que figuran unas gestualidades específicas, niñas y menopáusicas, se presentan a la lectura como individualidades constructoras de una la imagen de conjunto.

Nótese que se dice *gestualidad* en favor de *gesto* como una acción crítica intencional que quiere ser un intento de evitar la parálisis del pensamiento. Con decir gesto se invoca una mueca congelada, un cuadro, un fotograma; ya con gestualidad, se pretende imprimir en la lectura el movimiento que el cuerpo arrastra, con su imprevisibilidad, su inclinación y peligro constante de mutación y desaparición. El gesto congela y conserva, la gestualidad vive en el abismo de la desaparición y en el error. Este será el escenario de la coreografía que se buscará crear con la lectura que aquí se inicia.

La división entre los dos grupos de cuerpos que a continuación se presentará se podría leer también como los dos últimos actos de la obra, esta particular obra, en el que algunas de las figuras de Sara Mesa y de Marta Sanz desfilan enredadas entre sí para dar forma al acto de estas dos grandes gestualidades presentes e insistentes en algunas de las obras de Marta Sanz y de Sara Mesa.

En primer lugar, entran en escena las niñas con sus piruetas. Saltos, giros y piruetas son movimientos inestables, circulares —los giros y las piruetas— y ascendentes—el salto— que, en clara provocación hacia la gravedad, juegan con ella sin desafiar sus normas —lo que

equivaldría a una caída. Las niñas se mueven con un cuerpo que está creciendo en el preciso momento en el que ellas se mueven y por ello su movimiento es, necesariamente, desviado e irregular. Las niñas se hacen impropias cuando no intentan esconder ese desvío y muestran en su absoluta mutabilidad e inestabilidad. Esas niñas impropias que se leerán en el primer capítulo no son angelicales ni buenas, una vez que ambas características las reintroducen en la verticalidad y todas ellas que aquí se presentan lo que quieren es ser inclinadas.

Por ello, en lugar del candor y la bonhomía, las niñas de esta coreografía seducen, menstrúan, niegan el género de su cuerpo, se metamorfosean en cuerpos obesos por amor a sus madres, también odian a sus madres, negocian con su sexo y dejan que su cuerpo se cubra por hormigas por pura desidia y además mienten, roban, odian, son malas y matan. En el primer capítulo entrarán en escena cuerpos de personajes de niñas que transgreden, con su gesto y sus gestualidades, el principio de rectitud y pulimiento que las leyes de la actuación grave y vertical dictan sobre la correcta actuación de sus cuerpos.

Para la segunda escena presenta su particular *escena de gestualidad* el cuerpo climatérico. Aquí entran en escena los cuerpos menopáusicos. Es especialmente interesante pensar el cuerpo climatérico ya que, al representar cuerpos de mujeres que están perdiendo o han perdido su fertilidad, cobran un papel fundamental en visibilizar el engranaje de la producción y el consumo de los cuerpos. Por ello, por su lugar privilegiado, los cuerpos del climaterio tienen la posibilidad actuar desde un lugar especialmente impropio: el lugar improductivo de la infertilidad. Así, a este segundo capítulo se le ha adornado desde el título con el concepto de la *inclinación*, que es, por otra parte, la base secreta del sustrato de todas las lecturas de esta investigación. Las figuras de las mujeres menopáusicas disienten de una forma insobornable desde su inclinación privilegiada y definitiva. Por ello también son ellas las que cierran esta investigación, ellas son la potencia máxima de la disidencia que he venido trazando con esta lectura.

En el capítulo sobre la menopausia, a diferencia del anterior que acumula a varias niñas, se partirá, presentará y reflexionará a partir solamente de dos figuras narrativas construidas sobre la relevancia figurativa del climaterio. Las dos mujeres entran en escena para dar inicio a la clausura de la investigación y lo hacen de una forma especialmente significativa para esta lectura. Cada una de las dos mujeres ficcionales, provenientes de

dos narrativas de Marta Sanz –una autora que, desde el altavoz de su visibilidad mediática, se presenta y reflexiona también sobre su propio cuerpo en estado climatérico– se cruzan no solo en esta lectura sino también en sus mundos ficcionales.

Uno de los personajes, en su mundo narrativo, reflexiona, desde su trama, sobre la otra, la comenta y la critica. De este modo, los dos personajes cuyos cuerpos están ambos marcados por el fin de la edad reproductiva y por la inclinación de su papel productor y utilitario, dialogan no solo en la comunidad creada específicamente para esta lectura sino también desde la ficción y la intención autorial, abriendo con ello un espacio crítico especialmente interesante.

Así, siguiendo el mismo propósito crítico que animó la primera parte de esta investigación –la búsqueda de figuras narrativas de mujeres que articulan formaciones divergentes de actuación– se modifica, sin embargo, la forma en la que esas figuras interaccionan con la lectura y la exposición crítica. Si en la primera parte las figuras fueron analizadas una por una, consumiendo con su lectura la totalidad del capítulo que les era dedicado; en esta segunda parte las figuras serán puestas en conjunto en el diálogo crítico. A cada uno de los dos capítulos no le corresponde una sola figura narrativa sino un conjunto, un agregado de personajes cuyas representaciones corporales y figuraciones narrativas entran en contacto a través de la crítica, de esta particular mirada lectora.

El título *Escenas de gestualidad* que abre esta segunda parte pretende dar cuenta precisamente de ese carácter grupal del que se pretende revestir la lectura de estas figuras puestas en diálogo y conexión. Así, por un lado, *escenas* remite así a la idea de una comunidad que se lleva a la escena, en tanto dramatización de esas figuras a través de la lectura. Por otro, *gestualidad* remite a la característica fundamental que comparten todas las figuras analizadas, aquello que las une y agrupa en la lectura: las escenificaciones del cuerpo en los movimientos –los gestos– que ejecutan en las obras. Sirven aquí también las palabras crítico y coreógrafo João Fiadeiro sobre las posibilidades críticas de la representación del cuerpo por sobre la experiencia de un cuerpo. "Today, I Know that the 'body' I work with is 'the body that observes what it is doing while doing it' and that is why my focus, both as an artist and as a researcher, is not on body 'experience' but on its 'representation'" (Ghem, Husemann, Von Wilcke, 2007: 103).

Lo que destaca Fiadeiro en la cita anterior, y que es también la perspectiva que esta lectura retoma, es la visión del cuerpo no como agente actuante, como máquina en funcionamiento productivo o improductivo, sino como materia de representación de la experiencia. Así leídos, los cuerpos representados narrativamente, actuando e interaccionando en la trama narrativa desde sus constituciones materiales corpóreas – cuerpos de niñas y de climatéricas– conforman una comunidad de actantes de la experiencia. Es así como la lectura se convierte en la espectadora de esa escenografía de gestualidades. Esa es, en resumen, la perspectiva crítica con la que esta segunda parte se propone leer algunos de los personajes de Marta Sanz y Sara Mesa. Una lectura que pretende poner en destaque a esos cuerpos representados narrativamente en la individualización de sus tramas como conjuntos coreográficos de la experiencia en sus piruetas infantiles y sus inclinaciones menopáusicas.

Al final del capítulo se espera poder hacer justicia a la propuesta que se anuncia con el título: crear una obra –un *ensamble*– de las gestualidades impropias a través de las escenas del cuerpo que cada uno de los personajes figura. Para ello, se abandona la lectura individualizada de las figuras narrativas del primer capítulo para unir las en unidades de conjunto significativas, creando así, al recortar a los personajes de sus narrativas originales en pro del conjunto analítico, una comunidad de gestualidades disidentes figuradas narrativamente. Esta segunda parte será, pues, una representación crítica de una comunidad material representada en la inmaterialidad narrativa. Una comunidad construida a través del artificio crítico que recorta las figuras de sus tramas para aliarlas en la presente lectura crítica. Una comunidad que, se espera, se hará significativa también para la lectura, ello sería la confirmación que la intuición que desató esta investigación es correcta y que se pudo presentar la potencialidad crítica que reside en la elaboración de comunidades impropias como pueden ser los cuerpos de personajes literarios.

Así, con cada uno de los capítulos que se presentan a continuación se pretende, como quiere y pide el también investigador, intérprete y coreógrafo Aimar Pérez Galí la creación de unas comunidades impropias generadas en la lectura. Unas comunidades que están en latencia en las obras pero que viven desarticuladas por la inevitable condición de la obra literaria, en la que los personajes están encerrados en su propia narrativa e incomunicados. Se espera, así, contribuir a la creación de comunidades de figuras significantes y transgresoras, o en palabras de Galí, la creación de una "comunidad

sudorosa" de los cuerpos que se mueven y empapan la camiseta de un sudor que los une con los demás cuerpos en movimiento:

La comunidad sudorosa es aquella que uno suda cuando empapa la camiseta, esa red de agentes que se activan y te acompañan en tus movimientos, en tus gestos, tus piruetas, tus saltos y giros. Sudar la camiseta es vincularse a esa comunidad sudorosa. Cada vez que un cuerpo baila se vincula con su comunidad, la activa, le da visibilidad. Como si de una médium se tratara absorbe esos cuerpos otros que están en potencia, los encarna.

(Pérez Galí, 2015: 219)

Lo que para Pérez Galí es el cuerpo del baile, la comunidad danzante, es en esta particular lectura los cuerpos impropios expuestos en la narración. A través de las imágenes de movimiento, las tres comunidades de esta segunda parte se presentarán a la lectura desde el movimiento descoordinado y disonante: piruetas, equilibrios e inclinaciones, lejos de promover la rectitud empedernida de la razón normativa son movimientos ladeados, imprevisibles. Porque, ¿quién puede prever donde caerán los pies después de un salto o de una pirueta, o del desequilibrio, o del movimiento inclinado? Piruetas, equilibrio e inclinaciones son un atentado a la rectitud.

Los dos movimientos representan, así, posibilidades de dinamitación del movimiento recto, seco –porque no suda– controlado y reproductor del movimiento carcelario y aislante de los cuerpos en control. Porque, como vienen avisando, entre otras, Adriana Cavarero y Judith Butler, el fundamento y la posibilidad del relacionamiento, el fundamento de la comunidad de los sujetos en relación ha de quebrar, necesariamente, la individualidad del cuerpo unívoco y erecto:

Se trata de la inclinación. El sujeto contemporáneo (...) es un sujeto inclinado. Mientras que el sujeto moderno, cartesiano y/o kantiano, es representado en la unívoca verticalidad del contundente trazo de la *I* del '*I*' (yo); sujeto que, en virtud del contundente trazo de esa verticalidad, es y permanece ajeno a la relación. No cabe la relación sin inclinación, y a la vez, la inclinación atestigua la relación"

(Saez Tajafuerce, 2014: 12,13)

La propuesta que ahora empieza no solo se nutre de esta inclinación, sino que deliberadamente la busca y la nutre. Una inclinación que quiere ser, esa es la máxima intención, la elaboración de una propuesta que demuestre las posibilidades de una herramienta de lectura que rechaza concentrarse exclusivamente en las interioridades mecánicas del texto para leer, en esa red textual que conforman los personajes, una posibilidad de representación en la que el límite entre la experiencia representada y la experiencia material se pueden, quien sabe, tocar. El sudor.

Niñas: piruetas

En la segunda parte de esta investigación se leerán, sobre el escenario de las tramas de Sara Mesa y de Marta Sanz, las *escenas gestuales*¹⁶⁰ protagonizadas por las niñas. El cuerpo de la niña es un cuerpo cuyo gesto está doblemente marcado, por la infancia y por el género. Por ello, reflexionar sobre la gestualidad de las niñas narrativamente representadas obliga a una reflexión que las particularice abarcando lo que de específico tiene la infancia, en femenino, en los personajes de Sanz y Mesa. No se trata de leer solo la especificidad que comparten los personajes de niñas sino, además, y siguiendo el propósito central de esta investigación, encontrar aquello que, a través de esa particularidad figurada, se hace impropio, disidente y subversivo.

La lectura en comparación del *corpus* de ambas autoras revela dos características fundamentales que las niñas literarias de Sanz y Mesa comparten, no solo entre ellas, sino que sirven, en cierta medida como emblema de la infancia en femenino y que tienen que ver, ambas, con el carácter disruptivo de la imprevisibilidad. Así, en primer lugar, se parte de la idea que las niñas son cuerpos que crecen. En ese crecimiento se convierten en cuerpos cambiantes, cuerpos en un proceso, cuerpos en devenir cuerpo adulto. En segundo lugar, las niñas son cuerpos que juegan, que pasan gran parte de su tiempo jugando, que saben jugar y que inventan el juego continuamente. El juego es importante porque se constituyen como un lugar intermedio entre la estabilidad de la realidad y la inestabilidad de la invención. Imprevisibilidad del crecimiento y espontaneidad del juego son, así, los dos ejes desde los que se leerán los personajes de las niñas como existencias figuradas en el umbral de las reglas y lo normativo.

Así, por un lado, tenemos el cuerpo infantil como un cuerpo en crecimiento, es cierto, pero no hay que olvidar que este cuerpo es ya una materialidad significativa de la existencia. Aunque precario porque temporario y no definitivo el cuerpo de la niña está altamente cargado de significado. El cuerpo infantil es, en efecto, el primer cuerpo, la primera materialización de la realidad de la existencia y ello, juntamente con su condición inevitablemente pasajera y precaria, constituye un lugar necesariamente inestable para el

¹⁶⁰ La definición de *escena gestual* como se entiende en esta investigación se puede leer en la introducción que abre esta segunda parte.

sentido y el significado. Porque el cuerpo significativo de la niña está condenado a la extinción, camina inexorablemente para el crecimiento, se hará cuerpo adulto y desaparecerá como cuerpo de la niña. ¿Qué pasa, entonces, con el material simbólico generado con el cuerpo de la niña? Por suerte, la calidad de la literatura es la fijación de la palabra y las niñas de Sanz y Mesa cristalizan su potencia en sus narrativas: ellas no crecerán. Sin embargo, también porque no crecen, porque no son materia orgánica en mutación, son la cristalización de una impermanencia -paradoja impensable para el cuerpo orgánico- y ello supone una vía crítica enervante y, quién sabe, nutritiva.

Este cuerpo de la infancia es, aún transitoriamente, un cuerpo en mutación, un lugar no acabado de esa potencia que habrá de convertirse en producción o reproducción de un orden –en las fantasías heteronormativas, un cuerpo de mujer. Así, porque está en tránsito, el cuerpo de la niña es un cuerpo potencial, cargado de una energía que está en sus primeros estadios del desarrollo y que es imposible determinar como acabará. Los cuerpos de las niñas, estos cuerpos en desarrollo figuran una carga significativa especialmente visible porque fluye y está precariamente anclada a una estructura. El cuerpo de una niña –el cuerpo de la infancia marcado en femenino– es un cuerpo altamente dotado de potencialidades, es el cuerpo de la potencia, del devenir¹⁶¹ de la posibilidad incalculable y por ello impredecible que es como decir, difícil de reglamentar y sujetar.

Porque están en formación, porque aún no han llegado a su forma final, los cuerpos de las niñas, cuando deciden disidir, lo hacen de manera imprevisible. Nadie sabe en que se convertirá ese cuerpo por ello no hay plan de ataque solo de prevención –las normas, el castigo, la escuela. Es por ello, por lo que las niñas son, como afirma la escritora Agustina

¹⁶¹ Imposible no mencionar el devenir deleuziano y guattariano que, aunque no está en el núcleo de esta particular investigación ha formado parte del camino teórico que, en cierta manera, culmina en esta tesis. Cuando nos referimos al cuerpo en devenir de la niña recuperamos la idea de que, precisamente porque no vive bajo ningún mandato, porque no está acabado sino en mutación constante, puede conformar un saber y generar unos significados ya no se fundamentan en el saber objetivo y exteriorizado del *Logos* racional y normativo. Nace así la posibilidad de una figuración de la materialidad de un cuerpo que es, inevitablemente, desobediente, creador de nuevos enunciados, construida en el devenir de un cuerpo que no sabe donde acabará y que por ello es pura expresión. O, en la fórmula de Deleuze y Guattari cuando al referirse a otra figura muy cercana a la de las niñas, la del loco, ambas figuras hablan y se manifiestan desde un lugar que “no tiene otro sujeto que sí mismo. Pero también como no tiene término, puesto que su término sólo existe a su vez incluido en otro devenir del que él es el sujeto, y que coexiste, forma un bloque con el primero. Es el principio de una realidad propia del devenir” (Deleuze; Guattari, 2012:244).

Bessa-Luís, "profundamente peligrosas" (Bessa-Luís; Rego, 2014:121) porque, además de poder dinamitar la estructura desde sus bases fundacionales, lo hacen sin que se pueda construir un plan de ataque, el futuro de sus cuerpos es imprevisible, nadie sabe como acabará siendo el cuerpo que ahora es de la infancia. No hay pauta para un cuerpo que está en crecimiento. El resultado de aquellos cuerpos infantiles no está asegurado, nadie sabe en qué se convertirá una niña. Son un peligro.

La otra característica de impropiedad de las niñas de Sanz y Mesa se debe a otra particularidad propia de su posición infantil y que es, igualmente, peligrosa: el juego. El cuerpo de la infancia es un cuerpo para el juego, que se pierde en él. El cuerpo infantil cuando juega no solo confunde la realidad, como es capaz de crearla y/o falsificarla durante el momento del juego. Porque no hay que olvidar que el juego, como afirma Johan Huizinga en su *Homo ludens*, es un asunto serio: "el juego puede ser muy bien algo serio (...). Los niños, los jugadores de fútbol y los de ajedrez, juegan con la más profunda seriedad y no sienten la menor inclinación a reír" (2007:17).

El juego es o puede ser, pues, un asunto serio, cosa seria, una actividad que Huizinga compara con dos de las competiciones más serias de los adultos –el masificado fútbol y el intelectual ajedrez. Entonces, el juego que juegan las niñas ha de ser leído como un lugar de potencialidades que difieren de los demás ámbitos de la vida, un lugar de potencialidades que se separa de los demás ámbitos de la vida. Nuevamente Huizinga puede ayudar en definir el lugar único que el juego ocupa en la vida, un lugar de "profunda independencia" de las demás esferas de la existencia:

Cuanto más nos empeñamos en perfilar la forma lúdica de la vida con respecto a otras, en apariencia emparentadas con ella, más se pone de relieve su profunda independencia. Todavía podemos avanzar en esta separación del juego de la esfera de las grandes antítesis categóricas. El juego está fuera de la disyunción sensatez y necesidad; pero fuera también del contraste verdad falsedad, bondad y maldad. Aunque jugar es actividad espiritual, no es, por sí, una función moral ni se dan en él virtud o pecado.

(Huizinga, 2007:18,19)

La infancia puede ser este lugar altamente disruptivo, en el que el juego surge como terreno liminal entre la realidad y irrealidad, entre las normas y su ruptura, más aún, entre la virtud y el pecado. El juego crea una realidad, "crea orden, es orden" (*ibid*: 24). Este orden de realidad creado durante el juego no se puede remeter a un orden normativo porque sus reglas son únicas y no dependen ni se agarran a las normas de la vida. Las normas que se practican durante el juego han sido formuladas *ad hoc* para esos cuerpos que en aquel momento están jugando. Unas reglas que nacen de la voluntad de las jugadoras en juego y que pueden ser revocadas o alteradas en cualquier momento, porque ¿quien inventa las reglas del juego sino las mismas jugadoras que inmediatamente las infringen, modifican y adaptan a su voluntad y a su deseo?¹⁶²

Porque está más allá de todas las "antítesis categóricas" (*ibid.*) basadas en las normas racionales y en preceptos como el bien y el mal o la virtud y el pecado, el juego inaugura un lugar impropio al que la infancia tiene un acceso privilegiado. Es interesante resaltar la mención de Huizinga al estatuto del juego como superación de toda función moral, más allá del pecado o la virtud. La mención del filósofo sobre la superación de la moralidad en el juego se acerca y recuerda enormemente la reflexión que, desde el lugar de la escritora que piensa las niñas de una pintora, hace Agustina Bessa-Luís cuando piensa sobre las niñas de los cuadros de Paula Rego: "O que é o pecado para a criança? Nada, é um simples desenvolvimento do desejo, do que se obtém com o choro e os bater dos pés no chão" (Bessa-Luís; Rego, 2014:39).

La niña no puede pecar según Bessa-Luís porque su actuación es una continuación del deseo y ese deseo, corporal y no sujeto a las normas, desarticula la posibilidad de la manifestación del pecado. En lugar de un salto moral las niñas ejecutan saltos mortales, sus piruetas se han retirado de la vida atada a la moral para ser la corporalidad de una disidencia potencialmente letal porque no está sujeta a la ninguna norma que no haya sido

¹⁶² Sobre las reglas del juego, su funcionalidad y sus límites, como función fundamental en la operatividad del juego, dice Huizinga: "El jugador que infringe las reglas de juego o se sustrae a ellas es un 'aguafiestas' (...). Al sustraerse al juego revela la relatividad y fragilidad del mundo lúdico en el que se había encerrado con otros por un tiempo. Arrebató al juego la ilusión, la *inlusio*, literalmente: no 'entra en juego' (...) por eso tiene que ser expulsado" (2007:25). Es significativo que Huizinga haga equivalentes la quiebra de las reglas del juego a la quiebra del mundo creado por el juego. No es solo que el jugador infractor tenga que ser expulsado como un castigo por incumplimiento, sino que su no connivencia con las reglas de la ilusión pone en riesgo la manutención de esa realidad creada por el juego. Abre esta idea la posibilidad de leer a las niñas que, a veces cruelmente, excluyen a la que no sabe jugar no solo del juego sino de su compañía, como una forma de protección de la realidad creada.

creada dentro del cosmos fundado en el juego. Su actuación durante el juego está regida por unas normas no reconocidas por quien no juega, unas reglas que, hasta en el juego mismo, están a menudo sujetas a los antojos y caprichos de sus jugadoras. Es entonces, en estas piruetas con la realidad, cuando el cuerpo de una niña, al jugar, se convierte en una materialidad imprevisible y peligrosa.

Las niñas que juegan son un peligro. Por ello a veces, y no pocas veces, las niñas se esconden porque saben que sus juegos son impropios o contrarios a las normas, son serios y peligrosos. Es entonces cuando las niñas se ocultan –en sus habitaciones¹⁶³, en los jardines¹⁶⁴, en el bosque¹⁶⁵– para poder seguir con sus juegos sin que les moleste la prohibición o el castigo. Esas niñas son las que pueblan las narrativas de Sanz y Mesa, niñas que se esconden para seguir jugando, sabiendo que sus juegos son impropios y prohibidos. Tenía razón Bessa-Luís, las niñas son profundamente peligrosas, pero sobre todo "porque sabem coisas proibidas" (Bessa-Luís; Rego, 2014: 122), también porque hacen cosas prohibidas y porque inauguran reinos de nuevas potencialidades imprevisibles. Las son, para usar una expresión de Marta Sanz potencias en desacuerdo con la normar, son "monstruas y centauras" (Sanz, 2018).

Las niñas encarnan, siguiendo la idea de Sanz, la figuración mitológica de unos seres corporalmente extraños, seres impares e impropios, monstruas femeninas que ocupan el lugar del masculinizado del centauro, con su inferioridad de caballo –¿yegua? – y su tronco de convertido en mujer por la marca del género gramatical que introduce Sanz: monstruas y centauras. Estos cuerpos ya no son, no pueden ser, simplemente una alegoría representativa¹⁶⁶, a pesar de su alejamiento de lo normativo y de su configuración quizás inorgánica –a pesar de estar hechas de materia narrativa– estas niñas se han transformado en la expresión de una función: ellas son la potencialidad de la divergencia.

¹⁶³ Como la niña de la novela de Sanz *Daniela Astor y la caja negra* (2015).

¹⁶⁴ Como la niña de *Cara de Pan* de Sara Mesa (2018a).

¹⁶⁵ Como la protagonista de "El cárabo" de Sara Mesa (2016a).

¹⁶⁶ De la misma forma que André Lepecki, su lectura deleuziana del baile, registra la imposibilidad de que la coreografía sea lugar de una metáfora. Para el teórico, el cuerpo coreografiado es siempre una forma de empirismo particular: "Essa necessária antimetaforicidade requer a formação de um empirismo particular, atento aos modos como coreografias são postas em prática, ou seja, dançadas. Antimetaforicidade e quer entendermos de que modo, ao atualizar-se, ao entrar no concreto do mundo e das relações humanas, a coreografia aciona uma pluralidade de domínios virtuais diversos – sociais, políticos, econômicos, lingüísticos, somáticos, raciais, estéticos, de gênero – e os entrelaça a todos no seu muito particular plano de composição, sempre à beira do sumiço e sempre criando um por-vir" (Lepecki, 2011: 46).

Esa potencialidad que las niñas manifiestan se crea a través de los usos de sus cuerpos, ahora transformados en operadores de la disidencia. A través del cuerpo en mutación y del cuerpo en el juego las niñas de Sanz y Mesa crean, como otras tantas niñas, el instrumento de la broma, del juego, de la inmadurez. En tanto estadio de lo que no está acabado, cada niña hace, desde su particular narrativa, el movimiento que, como el salto retorcido de la pirueta es un gesto imprevisible que nace del cuerpo. Un gesto que, a pesar del castigo, la vigilancia y los mandatos de los adultos que las intentan coreografiar, acaban actuando de lleno en la realidad, manifestándose en la imagen del impacto en el suelo que recibe los pies —o las manos, o la espalda, o mentón sangrando— de la que acaba de saltar y quizás se haya caído.¹⁶⁷

A partir del juego se desarrolla una actuación en un espacio liminal, entre la realidad y la materialidad el cuerpo y la potencialidad de la imaginación. El juego es un espacio de libertad, pero una libertad que se da en un espacio liminal que le es exclusivo: "Con esto tenemos ya una primera característica principal del juego: es libre, es libertad. Con ella se relaciona directamente una segunda característica. El juego no es la vida 'corriente' o la vida 'propriadamente dicha'. Más bien consisten en escaparse de ella a una esfera temporera de la actividad que posee su tendencia propia. Y el infante sabe que hace 'como si...!', que todo es 'pura broma'" (Huizinga, 2007: 21).

El espacio del juego es un espacio circunscrito, un espacio que abre un portal entre la realidad homogénea que excluye y la heterogeneidad de las normas que incluye. Se suspende el orden habitual para dar paso a un orden nuevo diferente del orden de la razón normativa.¹⁶⁸ Ese lugar es, porque está fuera de los dominios de esa razón normativa,

¹⁶⁷ Retomando nuevamente el pensamiento "corepolítico" de Lepcki que, aunque no piensa los cuerpo de las niñas sino los cuerpos coreografiados de la performance afirma ese carácter dialectico entre la recepción del movimiento de los pies y la modificación de la normativización de las normas del baile: "uma política coreográfica do chão atentaria à maneira como coreografias determinam os modos como danças ficam seus pés nos chãos que as sustentam; e como diferentes chãos sustentam diferentes danças transformando-as, mas também *se* transformando no processo. Nessa dialética infinita, uma corressonância coconstitutiva se estabelece entre danças e seus lugares; e entre lugares e suas danças" (Lepecki, 2011: 47).

¹⁶⁸ Como afirmar Elena Laurenzi en su "La niña filósofica de Maria Zambrano" la figura de la infancia suele ser en la filosofía una fuerza de retorcimiento y cuestionamiento de la racionalidad: "Pensadores como Nietzsche o Benjamin vieron en el niño una fuerza que rechaza la domesticación y el carácter instrumental de la racionalidad calculadora, y por lo tanto una fuente de inspiración para la creación de nuevos valores" (Molas Font, 2026:160). Termina Laurenzi con las palabras de Nietzsche que en su *Así hablaba Zaratustra* afirmaba: "El niño es inocente y olvida; es una primavera y un juego, una rueda que gira sobre sí misma, un primer movimiento, una santa afirmación" (*ibid.*). Es la confirmación de la lectura de la infancia como el lugar natural del juego libre de los juicios contaminados de la razón. Una idea que, de cierta forma y en una variante menos inocente, recoge también esta lectura.

potencialmente disruptivo. El juego, como detecta nuevamente Huizinga puede ser "una lucha por algo o una representación de algo" (2007:28) y las niñas que aquí se analizan construyen su disidencia desde esta duplicidad: la lucha y la representación como creación. Como se verá, cada una de ellas, través del juego, luchará una existencia impropia y disidente y –especialmente cuando la primera vía no es posible– hacen de la representación en el juego la topología para la creación una nueva realidad.

De este modo, aquello que se intentará rastrear y sistematizar en los personajes de las niñas de Sanz y Mesa es la representación que encarnan de una forma de actuación que, con sus cuerpos infantiles, se convierten en materiales significantes de una potencialidad imprevisible y, por ello, irremisible a cualquier tipo de orden normativo. Así, es porque se puede escapar a la norma y porque tiene la posibilidad de ejecutar la infantil pirueta que desafía la verticalidad, el cuerpo de la niña se revela, pues, como un cuerpo en potencia, un cuerpo performance, cuya representación es inestable e inesperada.

La lectura del cuerpo del personaje narrativo como *performance* abre posibilidades críticas diferentes de las que surgen, por ejemplo, en el cuerpo significativo del baile o del teatro o del *happening*, por ejemplo. Porque es un cuerpo inorgánico, el cuerpo literario no se rige bajo las leyes que sujetan los cuerpos cárnicos. Los cuerpos infantiles de la narrativa cristalizan su impropiedad a través del artefacto literario sin que, por ello, su potencialidad sea petrificada. Al contrario, la disidencia de estos cuerpos infantiles en femenino se repite sin cansancio, pero será siempre diferente a cada lectura. Es la condición del objeto literario que el cuerpo orgánico no puede conseguir, las niñas de los textos de Sanz y Mesa no crecerán nunca, sus cuerpos se mantendrán al borde de la impropiedad mientras el material narrativo subsista, sin embargo, cada lectura está inevitablemente imbuida por la subjetividad lectora, que la tinta y la modifica de forma única. Los cuerpos de estas niñas serán siempre –para siempre– cristalizaciones de la forma sin que por ello su potencia de disidir se vea afectada por esa condición inorgánica y repetida.

Es este carácter inorgánico del material narrativo literario es una de las condiciones que le da cierta impunidad a los mandatos y reglas de la razón que comanda los cuerpos

orgánicos.¹⁶⁹ Es por esta cierta impunidad hacia los mandatos que rigen los cuerpos orgánicos, por lo que los cuerpos infantiles narrativamente representados pueden surgir aquí como dispositivos significantes capaces de informar más allá de su narrativa. Porque no temen a las leyes de represión normativa, son cuerpos que no están sujetos a los mandatos del orden de la misma forma que un cuerpo que baila o que actúa sobre el escenario –y que es, al final del espectáculo, un sujeto en el mundo, que está.

Sin embargo, esta condición inorgánica de los cuerpos narrativos no les hace, por ello, ausentarse de sus posibilidades informantes, muy al contrario, en ese más allá de la realidad orgánica del personaje literario reside un conocimiento dado por la representación del orden subjetivo que funciona como un particular reflejo de lo colectivo. Esta mirada que los cuerpos narrativos hacen a lo extraliterario los dota, inevitablemente, de un conocimiento colectivamente relevante en el intercambio que se da entre el personaje, la subjetividad lectora y la comunidad.

En ese intercambio simbólico que es, también, un ejercicio que demuestra los lugares de la producción y reproducción de las subjetividades, cobra especial importancia el lugar de la infancia, especialmente de la infancia en femenino como la que aquí se trata. En tanto que unidad significativamente cargada en la estructura social, ser niña es, ya en su existencia corporal, una forma de afectación y de manifestación significativa. En efecto, ocupar la infancia, más específicamente, ser una niña, es un lugar social y afectivo altamente codificado. Esta codificación suele ser un lugar de restricción altamente marcado por el género de los cuerpos: ser una niña no es ser un niño, ser un cuerpo femenino en la infancia no se corresponde a serlo bajo los códigos de lo masculino.

Esta codificación diferenciadora es altamente represiva para las niñas. Una codificación anquilosada en la historia y en el tiempo y que proviene, como explican ampliamente Dolores Molas Font y Aroa Santiago Bautista, sino de antes, por lo menos de la antigüedad grecorromana donde se les negaba a las niñas la capacidad de la agencia:

¹⁶⁹ Una impunidad que es, por otra parte, parcial. No hay que olvidar que las estructuras de la normatividad tienen en la cultura –y el cine y la narrativa literaria, por su relación con la *mimesis* quizás de una forma más intensa– uno de los lugares en los que la vigilancia hacia el cumplimiento de las normas suele ser férrea. Como ejemplo, se puede citar el caso de la obra de Sanz *Amor fou* y sus tramas editoriales que han logrado que la obra estuviera una década sin ser publicada

Desde la antigüedad grecorromana y como mínimo hasta la Ilustración, los testimonios escritos e iconográficos ponen de manifiesto que las niñas no han sido consideradas agentes con voluntad propia sino sujetos pasivos que deben aceptar una realidad que les viene dada. De ellas se esperaba solamente un proyecto de vida acorde con los roles de género que tenían que asumir en la edad adulta; es decir, eran mujeres en construcción discriminadas por el género y por la edad.

(Molas Font y Bautista, 2016:7)

Este pasado es testigo de la pesada carga que los cuerpos de las niñas de hoy siguen heredando. Transformada es cierto, sin embargo, la carga del rol de género que debe adoptar una niña *buena* en las sociedades occidentales sigue estando muy próxima de las prescripciones grecorromanas antes descritas. Sin embargo, estos cuerpos reglamentados de la infancia en femenino están cargados también, por otro lado, y pesar de las constricciones, con la potencia de la rebelión y la divergencia. Es a través del mismo cuerpo que les marca la constricción las niñas pueden rebelar también. Desde el cuerpo, desde la actualización de su cuerpo como agencia de resistencia, actividad irrestricta y desviada las niñas pueden ejecutar la pirueta necesaria a la inestabilidad. Las niñas son siempre, pese a todas las normas, cuerpos imprevisibles –en el juego y en el crecimiento, pero no solo– y ello les reserva un acceso privilegiado al reino de las potencialidades actuantes.

Es así como el cuerpo de las niñas se convierte –o se puede convertir, pues en ellos reside esa potencia– en una performance actuante. Los cuerpos de las niñas son la posibilidad de la actualización de la disidencia a través de unos gestos marcados por la imprevisibilidad y exclusividad de una actuación no pautada pero altamente significativa. En esta tesitura, toda actividad ejecutada por el cuerpo de una niña es siempre una praxis anunciadora, simplemente con su presencia en el espacio. El cuerpo de la niña – especialmente el cuerpo en crecimiento y el cuerpo que juega– comunica y enuncia una forma divergente de la experiencia normativa.

Entonces, el cuerpo de la niña actuante, al ser el agente de un movimiento impredecible, es un cuerpo que, inevitablemente, enuncia una verdad particular e irremisible por ello a la heteronormatividad. La actuación que la niña produce con su cuerpo es, a menudo, incompresible, porque solo a ella le concierne, porque es un movimiento que surge de su

corporalidad única e imprevisible. Así, el cuerpo de la niña, meramente al existir, es ya un cuerpo que discursa. Ese proceso discursivo no hay pautas que lo predigan, no hay manera de adivinar qué dirá con sus movimientos, de la misma forma que no hay como acertar el lugar exacto en el que caerán sus pies al aterrizar de la pirueta.

Tanta impredecibilidad no puede ser buena para el orden y es por ello porque lo que, para estas niñas, moverse es una forma de discurso crítico e impropio. Porque son impredecibles, sus cuerpos son negados en los territorios de la seriedad, porque las niñas, como sentencia la escritora Agustina Bessa-Luís, saben cosas que solo ellas saben y por ello –también por ello– son, en palabras de la escritora, *profundamente peligrosas*: "as meninas sabem coisas proibidas, em volta delas as mulheres conspiram, inspeccionando a sua roupa de baixo. As Meninas são profundamente perigosas. Não devem andar pela cozinha nem pelos lugares desertos da casa. Sebe Deus que coisas podem fazer..." (Bessa-Luis; Rego, 2014: 121).

Sin embargo, el cuerpo de estas niñas no puede ser silenciado, aunque la narrativa las arrincone fuera de la acción principal de la trama o que los demás personajes no se dejen influir por su discurso infantil, que no sean oídas o que no afecten al desarrollo de la trama –como pasa, efectivamente, en algunas de las figuras que se analizan– nada de ello importa, puesto que, con su cuerpo, estas niñas siempre están hablando. El mutismo no es nunca una posibilidad para el gesto de la niña. La corporalidad de la niña no puede nunca, aunque quisiera, ausentarse del discurso. Pues su cuerpo, porque se mueve, enuncia y no puede por ello ser nunca del orden de la mudez.¹⁷⁰ El cuerpo de la niña es un cuerpo que enuncia un movimiento inestable y potencialmente disruptivo. La categoría de la *pirueta* con la que se adjetiva la lectura de las niñas de Marta Sanz y Sara Mesa pretende dar cuenta precisamente de este carácter del cuerpo infantil de la niña: la inevitabilidad enunciativa de la disidencia que el cuerpo de la niña encarna.

¹⁷⁰ La idea de la imposibilidad del mutismo en la intensidad del cuerpo que se mueve es una idea ampliamente trabajada por Verónica Metello en su investigación sobre la representación de la experiencia en la *performance* y el mecanismo de la performance como posibilidad de fuga y transmisión de la intensidad no cristalizada. Dice Metello, en diálogo explícito con Jean Luc Nancy que: "O dispositivo base da performance, a ação veicula pelo corpo agente a intensidade, define focos de articulação e linhas de abertura, actualiza o que está em potência" (2007:10). Insiste Metello, de la mano de Nancy, que el cuerpo no puede ser un lugar de silencio, ya que, al no corresponderle una categoría lingüística, es siempre fuente de enunciación: "O corpo enuncia – ele não é silencioso nem mudo, pois o silêncio e a mudez são categorias da linguagem (...). O corpo enuncia de tal maneira que, estranho a todo o intervalo e a todo o desvio do signo, anuncia absolutamente tudo (anuncia-se absolutamente)" (Jean Luc Nancy *apud* Metelo, 2007:10).

Para este análisis se partirá, entonces, de una doble posibilidad de disidencia de los cuerpos narrativos de estas niñas. Por un lado, se leerán estas figuras a través del movimiento no reglamentado del cuerpo en imprevisible crecimiento y, por otro, de la creación liminal de realidad que surge en el juego. La de las niñas, es pues, una impropiedad doble –porque juegan y porque crecen– una impropiedad o disidencia que aquí ha tomado la forma metafórica de la inestabilidad de la pirueta de la aficionada, de la que no sabe bailar, sino que solo gira jugando. Con esta imagen en el sustrato de la lectura, se presentarán, a partir de las narrativas de Sanz y Mesa, niñas personajes cuyos cuerpos, porque se crecen y porque juegan, se convierten cuerpos impropios y por ello inabarcables por la predictibilidad de la norma.

Entran en escena en primer lugar las figuras narrativas de niñas cuyos cuerpos encarnan la inestabilidad del crecimiento. Niñas que dicen, con su presencia y su configuración carnal: estamos disidiendo. Se analizará, una por una, cinco personajes que configuran la impropiedad desde la forma en la que los mecanismos de la narrativa dan forma a sus cuerpos infantiles e imperfectos –si leídos a la luz pulidora de la normatividad. Todas ellas son cuerpos que, simplemente por presentarse desde su configuración material, causan la conmoción de los que guardan las leyes.

La importancia de leer un cuerpo que está en mutación hacia un final imprevisible es, como dice Lepecki a propósito de los cuerpos coreografiados que manifiestan una convulsión, como un hipo –"*hiccupping*"¹⁷¹– en la coreografía la posibilidad de leer los motivos de ansiedad que ese tropezón en lo esperado genera. Aún más importante, ese cuerpo desatinado, cuyo movimiento revela una convulsión y una perturbación del que debería ser el flujo dócil de los cuerpos –que bailan como los cuerpos de Lepecki o creciendo como el de las niñas de este análisis– es visto como un cuerpo traidor. Hay un automatismo que se espera pero que no es cumplido por el cuerpo y eso es leído como el actor de una traición.¹⁷² Cada una de las niñas aquí leídas son figuraciones narrativas de

¹⁷¹ "Perception of a hiccupping un choreographed movement produces critical anxiety" (Lepecki, 2006:1).

¹⁷² Según Lepecki, el cuerpo convulso, con sus movimientos inesperados cobra el revestimiento de una traición ontológica, pues la traición de una idea que proviene de una certeza, también ella, ontológica: "No wonder some perceive such an ontological convulsion as betrayal (...). Any accusation of betrayal necessarily implies the reification and reaffirmation of certainties in regard to what constitutes the rules of the game, the right path, the correct posture, or the appropriate forma of action. That is, any accusation of betrayal implies an ontological certainty" (2006: 2).

esa traición, prevaricando –con sus cuerpos y de diferentes maneras– los fundamentos de las certezas ontológicas de la razón, la rectitud verticalizada del sistema normativo.

Es esa traición la que la niña Miguel, personaje de la obra de Sara Mesa *Un incendio invisible* (2017b) perpetúa a través de una inadecuación nominal. En la obra de Mesa, surge una niña –sobre quien la marca de género es repetida y reforzada tanto por los demás personajes, como por la voz narrativa– que decide hacerse llamar Miguel. Ante la insistente condición de feminización que la obra proyecta sobre el cuerpo de la niña, el nombre inequívocamente masculino que ella se otorga genera un extrañamiento y una sorpresa que habla directamente a las construcciones ideológicas de la construcción del cuerpo de la infancia.

Así, leer la niña Miguel en el contexto de la disidencia de los cuerpos obliga a un análisis que tenga en cuenta no solo las construcciones sobre el binarismo de la construcción del género en la infancia sino también sobre el valor del nombre en tanto confirmación nominal de una idea de cuerpo. La niña Miguel desarticula la autoridad del nombre en tanto agente que designa y califica el cuerpo. El nombre aquí ya no sirve de aparato ratificador de un ideal al que debe corresponder la materialidad del cuerpo. Al desarticular la correspondencia entre el nombre y el cuerpo, la niña Miguel, inflama en esa impropiedad los ideales, ideologías y prácticas que se reproducen en los cuerpos infantiles.

Un incendio invisible (Mesa, 2017b) es una novela que retoma algunos de los temas habituales de las narraciones de Sara Mesa, algunos de los cuales la autora, en el prólogo de la edición revisada para la editorial Anagrama, enumera:

aquí se habla de maldad, incomunicación y egoísmo, de desigualdad y miedo, de soledad y encierro. No puede ser por tanto un libro misericordioso ni clemente (...). Sin yo ser consciente de ello, he comprobado que en esta novela anida la semilla de los temas que desarrollaría más tarde, motivos recurrentes en mis obras que aparecieron aquí por vez primera: la ciudad de Cárdenas, la llegada de un foráneo a un mundo desconocido y hermético, la salvación –o pérdida– de un perro, la paternidad –o maternidad– encarnada en un maniquí, los centros

comerciales como representaciones del caos, el amor desigual y perverso, la ambigüedad de las relaciones entre adultos y niños, el poder y sus abusos.

(Mesa, 2017b: 10,11)

Un incendio invisible es la historia de una ciudad en desaparición, una ciudad moribunda, prácticamente desierta, sin que se sepa el motivo exacto de la huida y el abandono de la ciudad por sus habitantes, sus comerciantes, sus trabajadores... *Vado*, la ciudad cuya ruina la novela acompaña, es un lugar incomunicado y tenebroso, una ciudad contaminada por una especie de flema¹⁷³ nunca explicada que la convierte el escenario abandonado y apocalíptico en el que algunos resistentes deambulan con sus particulares afectaciones. Entre ellos se encuentra el doctor Tejada, personaje en fuga de un pasado dudoso del que la narración solo da pistas. El doctor Tejada llega a la ciudad para ocupar un puesto de director de una residencia de ancianos hundida en deudas y prácticamente sin clientes. Además del doctor viven aún en la ciudad algunos de los ancianos abandonados en la residencia, una enfermera, la recepcionista de un gran hotel sin clientes, un sociólogo que intenta investigar el fenómeno demográfico de Vado, un camarero, algunos habitantes que aún resisten en los edificios sin electricidad ni agua y, finalmente, un perro y una niña, nuestra niña, la niña Miguel.

En el escenario apocalíptico que es la ciudad de Vado, la niña Miguel deambula por las alcantarillas y el desagüe de la ciudad acompañada de un perro enfermo, un galgo macilento e infectado al que llama Tifón. La niña pasa los días recogiendo objetos singulares, despojos¹⁷⁴ auráticos benjaminianos¹⁷⁵ que son como testigos de la barbarie que asola la ciudad de Vado y que se manifiesta en estos objetos como relámpagos de un presente que –quien sabe, aún se podría frenar. La niña es ya desde su presentación en la novela un cuerpo impropio al actuar como un *flâneur*... incorrecto.

¹⁷³ La decadencia de la ciudad, cuyos motivos no se exponen en la obra, es descrita como una enfermedad, virulenta, rápida, crónica e irremisible: "el cáncer acabará con toda la ciudad tarde o temprano" (Mesa, 2017b:73).

¹⁷⁴ "Desde que empezó sus excursiones por el río, había guardado en la tubería una bailarina de Lladró sin brazos, un pollo de plástico, un despertador que aún funcionaba, un Ken sin Barbie, una alfombra para el ratón del ordenador con dibujos de osos y corazones, un bote de Pringles con su tapa..." (20)

¹⁷⁵ Se retoma aquí una idea muy particular de Walter Benjamin en la cual el aura es la manifestación en un fulgor de la confluencia única entre el pasado y el futuro, como un torrente que arrastra la historia al presente y impulsa a la actuación: "¿Qué es el aura propiamente hablando? Una trama particular de espacio y tiempo: la aparición irreplicable de una lejanía por cercana que ésta pueda hallarse" (Benjamin, 2008: 16)

Este cuerpo de niña de nueve años (*ibid.*:202) que se pasea solo por una ciudad contaminada, recogiendo y guardando en las alcantarillas los despojos de una civilización extinta¹⁷⁶ no acierta con la imagen típica del flâneur baudelariano, hombre decimonónico que, como supo leer Benjamin, convirtió a la ciudad en un espectáculo y en un enorme escenario: "Para el *flâneur* su ciudad ya no es su patria, sino que representa su escenario" (2004: 354). Este cuerpo no es el del hombre que se pasea desapercibido por entre la multitud leyendo, el cuerpo de una niña sola no pasa nunca desapercibido. Un cuerpo infantil de una niña es siempre el primer pitido de una alarma a punto de tocar.

Entonces descubrió a la niña. Más adelante, cuando recordase aquel momento, Tejada se daría cuenta de que lo que le llamó la atención no fue encontrar a alguien en aquel lugar desolado. Lo más sorprendente era ver a una niña (...). Ahora de pronto aquella niña delgada, fibrosa, con el pelo ondulado que caía graciosamente sobre su espalda, arrastrando con esfuerzo una maleta.

(Mesa, 2017b:76)

Esa niña *flâneur* y su perro Tifón se cruzarán con el Dr. Tejada, ser por un lado, de virtud precaria, incompetente, mentiroso, pusilánime y de pasado dudoso y, por otro, profundamente preocupado y atento con la niña desde el momento en que se conocen. A partir del primer encuentro entre los dos, se establece una relación entre ambos personajes que funciona, como Mesa señala en el prólogo, como una figuración de "la ambigüedad de las relaciones entre adultos y niños, el poder y sus abusos" (*ibid.*: 11). Pero no solo. La relación entre el hombre y la niña no solo despierta los fantasmas de la pederastia, sino que va más allá. La relación de los dos personajes, en una pirueta, hace cambiar de sentido el acoso y parece ser que es el Dr. Tejada quien revive con la niña los fantasmas de su existencia, unos fantasmas de los que la niña no parece importar demasiado ser la encarnación: "Una vez tuve una foto tuya. –Ya lo sé. Ambos nos conocemos desde hace mucho tiempo" (*ibid.*: 96). Como no es inhabitual en Mesa, la narración no da más explicaciones, deja solo el primer toque de un aviso que, eventualmente, se transformará en una alarma de incendio.

¹⁷⁶ "Arrastrando la maleta, la niña recorría las calles (...). Aquello había sido la zona comercial del barrio, con su trazo reticular, racionalista, hacia el que confluían todas las urbanizaciones de viviendas. Casi todas las tiendas habían sido saqueadas (...). La niña miraba aquellos vestigios sin asombro (...). No había ya nadie, sólo el viento silbando" (MEsa, 2017b: 55,58).

Es así como la relación entre los dos se va formando a lo largo de la novela cargada de avisos y de agujas que van tocando los nervios del acoso y del abuso. Una relación ambigua que se nutre también de la ambigüedad que el cuerpo de la niña encarna. La niña Miguel es un cuerpo no solo impropio para el deambular de la *flânerie*, la niña es cuerpo impropio porque, a propósito, es un cuerpo no coincidente. La niña, que es mencionada siempre como un cuerpo feminizado se hace llamar, pese a lo que determinen los personajes que la conocen y hasta la voz narrativa, Miguel.

Le preguntó su nombre.

– Miguel.

– No digas tonterías. Lo pregunto en serio.

– Miguel –repitió la niña sin pestañear.

–Yo soy un niño-

–Ya. claro.

Tejada señaló la maleta y le preguntó qué llevaba dentro. *Ella* la abrió... [realce mío].

(*ibid.*:94)

Miguel tiene, indudablemente, la apariencia normativa de una niña, o eso nos lo dice el narrador impersonal que, en tercera persona, va hilvanando el relato feminizando siempre que a ella se refiere. La niña Miguel es niña y es Miguel, habrá que estar dispuesta a aceptar la convivencia de ambas afirmaciones en una sola figuración narrativa. Un pacto que, además, viene condicionado y sin posibilidad de negociación narrativa: nuevamente, Mesa no da ninguna explicación. La niña se llama Miguel, guste o no.

Este mismo pacto es el que el doctor Tejada es forzado a aceptar si quiere mantener la relación con la niña Miguel: "A ver si crees que soy tonto. –Querrás decir tonta. –No. Tonto. Soy un niño, ¿recuerdas?" (*ibid.*:112). A lo que Tejada no contesta, porque no hay nada que responder a un cuerpo que se presenta nominándose con la marca del masculino a pesar de cualquier ideal de la materialidad del cuerpo que se pueda tener. Nadie puede contestar, ni siquiera la voz narrativa, puede disuadir al personaje de la niña de expresar su consciencia en masculino. Aunque la narrativa siga refiriéndose a la niña en femenino, aunque el doctor Tejada relate como se pasea por la ciudad buscándola, aunque una mujer

por la calle le diga "niña (...) Puedes pillar una infección" (*ibíd.*:21); Miguel contestará, inevitablemente, con la obviedad que parece que nadie más está dispuesto a asumir: "Tonto. Soy un niño" (*ibíd.*).

Este cuerpo en lucha contra todas las subjetividades que entran en contacto con él, cuerpo en disidencia es, para el Dr. Tejada, y sin que la narrativa explique porqué ni si es cierto, la última fuente de esperanza de supervivencia de la ciudad Vado: "La niña se hizo absolutamente necesaria; si aún quedaba alguna esperanza en Vado era ella la que podía desentrañarlo. Tejada la buscaba como un pez falto de agua, un pez que se voltea con desesperación a uno y otro lado. La buscaba para no perecer de asfixia o de locura" (*ibíd.*:112). Esta es, y nada menos, la misión mesiánica de la niña Miguel, salvar una civilización. En los últimos días de la existencia, en los que escasea la comida, el aire puro y la limpieza, los humanos, los animales y las plantas, en esos días en los que parece que se escuchan ya los primeros acordes del apocalipsis, una niña impropia es la guardiana de toda la esperanza, ese es el sustrato figurativo de la niña Miguel en la novela.

Podría ser un aviso a navegantes, una guía de actuación ante la autofagocitación de la sociedad de consumo.¹⁷⁷ Parece ser que la novela muestra cómo, en el escenario del apocalipsis pos capitalista, solo un cuerpo parece sobrevivir con relativa placidez: el único cuerpo que parece incólume ante el apocalipsis¹⁷⁸ es el cuerpo incoherente de la niña Miguel. Bíblicamente, el reverso del génesis es el apocalipsis, en la filosofía hindú la creación tiene su némesis en Shiva, dios destructor. Del mismo modo, Vado, la ciudad en ruinas apocalípticas sería el inverso, o el final decadente, del jardín primordial de la

¹⁷⁷ No está demás insistir en que el apocalipsis que proyecta Mesa se basa enormemente en el colapso del sistema capitalista neoliberal, visible en la insistencia narrativa en ubicar el caos y el desorden precisamente en los espacios urbanos que fundan ese sistema: los bloques de edificios, las tiendas de lujo, los centros comerciales, los vertederos como lugares simbólicos de la contaminación del aire y el agua, los barrios periféricos como marcas de la exclusión, etc...

¹⁷⁸ Las causas de la desaparición y aparente autodestrucción de la ciudad de Vado no son nunca del todo aclaradas en la novela. La única explicación es dada por uno de los personajes, un investigador de fenómenos sociológicos anormales que en diálogo con Tejada deja algunas pistas para los motivos –de origen humana– de la destrucción de Vado: "–¿Nunca se ha preguntado por qué hace tanto calor? –dijo. – ¿Quizá porque estamos en verano? –¿Un verano que dura ya seis meses? –¿Por qué no, jefe? Es el cambio climático. –Piense un momento, Tejada (...). Habló de un efecto invernadero artificial que forzaba a la población a la migración masiva. Las emisiones de gases se habían disparado, sobre todo las de metano y óxido de nitrógeno. Para colmo, los últimos incendios, que habían quemado cantidades ingentes de plástico, habían producido aún más radiaciones (...). Pero no solo es eso. Es todo en esta ciudad. Sufrimos de dermatitis. Cada día se nos cae un pedazo de piel" (209).

civilización capitalista –con sus hoteles y residencias lujosas, las tiendas, los centros comerciales, los bloques, la basura acumulada en las afueras...

Y, apurando más la imagen, los dos habitantes, el doctor Tejada y la niña Miguel son los últimos ciudadanos, en modo simétrico al que Adán y Eva fueron los primeros. Sin embargo, como no podía dejar de ser, sus cuerpos viven en el destiempo y están desacompañados: Tejada, un hombre de mediana edad y la niña Miguel, con sus nueve años, son, como no podía ser de otra manera en una distopía, son cuerpos que desaciertan, que incumplen. Estos cuerpos equivocados, en el espacio y en el tiempo, son la marca de la impropiedad y el destiempo que se vive en el fin del mundo.

Como en el primer pecado bíblico, la carne se vuelve hacia a la carne, la necesita, la devora: "Él le espió el perfil aguzado, la simplicidad de la curva de la nuca, y supo que hablaba completamente en serio. Supo también que ya no la protegería más la inocencia que se marcharía con el aura rota. Le acarició la rodilla con timidez y ella se dejó hacer, ambos empapándose de una lascivia desesperada, más allá de la edad, la razón y la carne" (*ibid.*:163). ¿Qué hay, pues, más allá de la edad, la razón y la carne que hace que Tejada y la niña Miguel se unan "empapándose de lascivia desesperada" (*ibid.*)? La absoluta impropiedad, el destiempo, la niña Miguel encarna la última posibilidad de salvación del apocalipsis: la existencia incorrecta e inadecuada. Eso es lo que el Dr. Tejada, ya totalmente corrompido intenta consumir empapándose "de lascivia desesperada" (*ibid.*). Sin embargo, para él ya no hay salida para su cuerpo. La niña Miguel saldrá de Vado, porque el suyo es el cuerpo prodigioso de la transformación capaz de sobrevivir descalzo en las alcantarillas de una ciudad enferma y condenada. El cuerpo de esta niña capaz de transformarse y de metamorfosearse, si hace falta, en la enfermedad misma, es una de las posibilidades de salvación que algunas de estas niñas representan.

Otro ejemplo de un cuerpo que sobrevive a la violencia haciendo de la transformación del cuerpo su vía de fuga es la adolescente Esther, personaje de la obra de Marta Sanz *Amor fou* (2013). Esther es parte del "catálogo de niñas perturbadoras" de Marta Sanz, como le ha llamado Isaac Rosa (en Sanz, 2013:9). Esther es una adolescente inmersa en una relación vampírica con su madre, Elisa. Elisa se presenta en la trama como una mujer profundamente herida y marcada por un hombre, Adrián, que años antes la había abandonado en el momento en el que la mujer enseñó en su abdomen la cicatriz de la

cesárea.¹⁷⁹ Profundamente marcado por este episodio, el personaje de Elisa solo en la trama a través de la marca que la violencia del abandono ha generado en ella.

Pero Elisa guarda, además, otra herida hacia Adrián. Una herida que nace de una duda instalada desde que un día encontró a Adrián y a su entonces pequeña hija Esther ambos sudados, en una habitación cerrada y a oscuras. La escena, ambigua, es narrada por otro personaje que, afín a la versión de inocencia de Adrián, no puede, sin embargo, dejar trasparecer la turbia naturaleza del momento:

Hace muchos años Adrián pasa la tarde jugando con una niña que lo admira. Su mamá no está en casa, pero ella ha abierto la puerta a Adrián (...). Adrián no se va, porque quiere ver a Elisa y porque no entiende cómo una niña tan pequeña puede pasar tanto tiempo sola en casa (...). Es una niña repipi y estupenda. A Adrián le hace mucha gracia. La niña lo prepara todo minuciosamente. Baja la persiana. Conecta el aparato (...). Adrián se divierte y le dice a la niña que se quite el jersey porque, en la penumbra, percibe que está muy roja, congestionada, más por el calor que exhala su cuerpo menudo, que por la tonalidad que hayan podido alcanzar sus mejillas (...). Apoyada en un pilar del piso, Elisa contempla el movimiento de la mano de Adrián fritándose los riñones y la pequeña figura de su hija que sale, en camiseta, corriendo hacia las piernas de su madre, arrebolada y sudando, de una habitación con las luces apagadas.

(Sanz, 2013:95)

Esta niña que era, "una belleza" (*ibid.*:94) cuando Adrián se interna con ella en su habitación y con la que coquetea¹⁸⁰. Esa niña preciosa cuya madre se va tensando en la incomodidad de ver el hombre al que y que la ha rechazado establecer un juego con el cuerpo infantil de esa hija tan guapa: "La madre, la amante, la mujer abandonada que no quiere perder su dignidad, a víctima de un despecho, de dos de tres, está paralizada" (*ibid.*: 87). Esta madre no perdonará al cuerpo precioso y repipi de su hija. Así que, en la

¹⁷⁹ El personaje de la madre de Esther, Elisa, es analizado en el capítulo 1.32 de esta investigación.

¹⁸⁰ La narración juega una vez más con el punto de focalización para ampliar la ambigüedad de la escena entre el hombre y la niña: "Adrián coge la cara de la niña entre sus manos y comenta lo guapa que es. Después le da un beso en la mejilla, demasiado cerca de la comisura de los labios, desde el punto de vista de la madre, la niña está feliz y se queda quietecita sobre las piernas del hombre que le hace en el cuello pedorretas y mimitos" (Sanz, 2013::87).

transición de la niñez a la adolescencia, en el momento en el que el cuerpo imprevisible empieza a desarrollarse, la madre intersecta ese crecimiento que parecía tender a la belleza normativa de esa niña "preciosa", esa niña que era "una belleza" y lo transforma y lo manipula a través de la comida. La madre alimentará obsesivamente a su hija, la cebará, la hinchará hasta transformar su cuerpo. A través de la boca y el alimento madre e hija establecen un pacto a través del cuerpo. Así, mientras la madre rechaza la comida y empequeñece –"ella se reserva una única loncha" (*ibíd.*:104), ya Esther:

come y come, mastica, engulle, moja la baguette en la salsa de foi, pide pepinillos y, en el momento del postre, coge la porción más extraordinaria de la tarta de plátanos. Esther aparta el plato cuyo contenido acaba de devorar. Lo retira con una mezcla de placer y repugnancia. Con deseo saciado y odio. Elisa vuelve repentinamente la cabeza, como las lechuzas de noche cuando divisan desde lo alto de un árbol una presa móvil: – ¿Qué? ¿no quieres más? ¿es que no está bueno? Esther se pone otra ración, sonrío a su madre y come para purgar sus culpas.

(*ibíd.*:104,105)

Así que Esther come como purga y como castigo haciendo, así, de la transformación de su propio cuerpo una ofrenda a su madre. Esther, dona su cuerpo al holocausto del dolor materno, lo sacrifica, ampliándolo para que en él quepa todo el dolor acumulado en el cuerpo cicatrizado de su madre. Esther expía en el suyo las culpas de un cuerpo –el de su madre– que fue marcado por ella –porque, al final, la cicatriz de la cesárea es su culpa.¹⁸¹

El cuerpo de la niña fabulosa, la niña guapísima, la niña repipi se ejecuta, en esa transformación de lo corporal, la revolución de los afectos. Esther sacrifica la carne, como Cristo: –"Esther sigue masticando (...) abre mucho los ojos, levanta las cejas y los hombros a la vez, aprieta los labios, coloca los brazos como una crucificada, vuelve hacia arriba las palmas de las manos" (*ibíd.*:105). Cristianamente, la niña sacrifica su cuerpo a la salvación de su madre "Lo único que me importa es que mi madre no está bien y yo tengo que ayudarla" (*ibíd.*:129).

¹⁸¹ Y la culpa es, como detecta otro de los personajes de la novela, la más que probable sustancia que nutre la relación entre las dos: "Quizá dentro de unos años cuando Esther vaya de visita (...) Elisa le echará la culpa de cada hito de su vida: la cicatriz, su propio desgajamiento del seno de sus padres, las provocaciones hacia Adrián, su torpeza, su falta de entrega en las acciones que emprendía, su lentitud para transportar cubos de agua, nuestra última conversación, las nuevas cicatrices." (Sanz, 2013: 130)

El cuerpo de esa niña "desgarbada y gorda" (*ibíd.*:69) es el prenuncio de la potencia que reside en el cuerpo infantil en pleno proceso de transformación. La niña fabulosa, la niña guapísima, aquella la niña coqueta se vuelve, con un golpe de efecto inesperado, en un cuerpo disidente, un cuerpo ambiguo y por ello asustador: "La niña gorda, una adolescente de estética siniestra, uñas pintadas de negro, ojos con rayas, boca del color de los hematomas recientes (...). La niña gorda domina el grado de violencia y de dulzura exacto para que (...) sienta a la vez segura y insegura" (*ibíd.*:89).

Esther encarna así una de las características más temidas proyectadas en la corporalidad de las niñas, la ambigüedad, la indeterminación de un cuerpo que es, también, la indeterminación de la actuación —el cuerpo siempre actúa y constantemente enuncia su discurso. Así, la transformación del cuerpo de la niña en cuerpo adolescente es siempre, inevitablemente, un mecanismo discursivo cargado de significado y parece ser que en el agrandamiento de esa corporalidad en el proceso genera una carga de subversión aún mayor. Parece ser también que en ese agrandamiento de la corporalidad la niña vulnerable encuentra un espacio de resistencia. En el cuerpo engordado la niña resiste a la intemperie afectiva que la asuela. Este mismo proceso de agrandamiento en el proceso de resistencia se puede leer en el cuento de Sara Mesa "Hormigas" (Mesa, 2008b: 115-126).

"Hormigas" narra la vida de Monika, una niña abandonada por sus padres y que vive en autogestión desde que estos salieron del país, fugados de las autoridades que los perseguían por fraudes y otros delitos financieros. Monika, que ha vivido varios años sin comunicarse con sus padres (*ibíd.*:115) tiene, en el presente del relato 19 años y sobrevive sola, por lo menos, desde sus 16, trabajando, viendo documentales de animales y comiendo: "Monika tenía 19 años y por entonces pesaba 112 kilos. Comía a todas horas y cualquier cosa, sin grandes preferencias ni sibaritismos. La comida conseguía calmarla como una caricia; devoraba kilos y kilos cada día (...) su silueta deforma e hinchada" (*ibíd.*:124).

Parece, en un primer momento, una relación obvia, la comida "como una caricia" (*ibid.*) es el mecanismo que colmata la falta materna. Sin embargo, el cuerpo agrandado de Monika será también la fuga resistente de la niña. Cuenta la voz narradora que, después

de "varios años sin comunicarse con su hija" (*ibíd.*:115) la madre llama avisando de un regreso que no parece ser recibido con entusiasmo por la niña:

Su madre le había explicado, con su voz angulosa y metálica, que ya iban de camino a Heathrow a comprar los billetes de avión. Monika sabía que no había escapatoria. Los imaginó (...) se dejó invadir por una mezcla de vergüenza y lástima (...), Los sentía lejanos y extraños, como una especie de animal ajena de la que ella descendía, pero a la que en nada se asemejaba, así como una larva –decía la televisión– no se parece en absoluto a la hormiga reina de la que procede. (*ibíd.*:118)

En el momento de la llamada Monika está, como es habitual, asistiendo a un documental de animales, este sobre hormigas, sobre sus larvas –con la que se compara– y sobre sus capacidades extraordinarias de ataque y organización para conseguir comida. A la vez que se identifica con las hormigas del documental, Monika recuerda un poema sobre: "[Las hormigas] Estos insectos lúgubres (...) con dientes, con antenas, con hambre, y se ceban en mí y muerden mi piel, y se nutren de mí" (*ibíd.*:116). El poema y documental son los anuncios y el revestimiento simbólico de la resistencia de Monika ante la invasión de sus padres. Monika resistirá a través de su cuerpo, su cuerpo cuidado con la comida como si fueran caricias, su cuerpo mimado por kilos de comida diaria será su arma: Monika se dejará devorar por las hormigas, ellas la salvarán y la ayudarán a desaparecer antes que vuelva su madre.

Monika va notando como la casa está infestada de hormigas, primero solo una –"fue entonces cuando descubrió la primera" (*ibíd.*:117), después otra "fue sobre las lonchas del queso Cheddar donde encontró la segunda" (*ibíd.*:123), después "cientos, miles de hormigas con alas se movían de un lado a otro" (*ibíd.*:124) en un rincón de la casa, en otro "una marea de insectos alados avanzaba desordenadamente" y en otro:

un océano rojizo formado por oleadas de hormigas, una imagen bíblica y maldita que le hizo saber que estaba sumergida en una plaga. Supo que detrás del sofá, de cada armario, bajo la alfombra, a lo largo y lo ancho de todo el sótano, en cualquier lugar donde mirase, iba a tropezarse con millares de hormigas que la habían estado

cercando con paciencia infinita desde Dios sabía cuando La condena era ya ineludible. Moriría devorada.

(*ibíd.*:125)

Monika hace de su cuerpo la ofrenda final a esa especie salvífica, la especie que aprovechará su cuerpo mimado por la comida para ayudarla a la retirada: "vio como una hormiga (...) iniciaba la escalada por sus piernas de leche, tan gordas y fofas" (*ibíd.*:126). El cuerpo de la niña es mutable, es imprevisible y en ese espacio no programado la niña recupera un margen de actuación imprevisible e indisciplinado. No hay manera de salvar a Monika y rescatarla a la espera de la vuelta de sus padres. Monika ha construido durante su crecimiento en soledad un plan y un cuerpo, su cuerpo. Las hormigas, los cientos de miles, los océanos de hormigas carnívoras¹⁸² la devorarán y ella se liberará.

El personaje de Monika transforma su cuerpo en alimento para ser devorado por los insectos. Es una transformación y un juego, las hormigas se transforman en seres carnívoros capaces de eliminar el cuerpo de Monika y la niña juega el juego que su cuerpo le permite y cambia y subvierte de las reglas de la realidad. Monika se hace golosina y entrega su cuerpo a las hormigas *–hoc est enim meum*¹⁸³– cuerpo entregado a la desaparición. Este cuerpo que las hormigas devoran existe a través de una creación simbiótica entre el cuerpo abandonado que se resiste a la vuelta de los padres de la niña Monika y las hormigas africanas carnívoras del documental.

Los mecanismos de la narración inventan –porque pueden, en realidad, solo ellos pueden– un juego que actúa en dos niveles que se confunden: por un lado, la realidad de la niña abandonada y, por el otro, el relato del documental de animales. Es así como el cuento de Mesa abre paso a la posibilidad de pensar la narración como un mecanismo creador de

¹⁸² Las hormigas que ve se confunden y se transmutan en las hormigas del documental, todas las hormigas de la casa pasan entonces a ser la especie mortífera africana que Monika escucha por la televisión: "Monika descubrió otras tres hormigas que recorrían en hilera la parte superior del televisor, diminutas al lado de las que aparecían en aquel momento en la pantalla, unas hormigas africanas que *podían alcanzar hasta los res centímetros de longitud y cuya mordedura arrojaba tal cantidad de ácido fórmico que les permitía acabar casi instantáneamente con una rata*. Ácido fórmico, se dijo Monika. Así que de eso era el olor, pensó." (Mesa, 2008b:125)

¹⁸³ Este cuerpo dado que es, como recuerda Jean-Luc Nancy el cuerpo que se da, el cuerpo que se entrega y se ofrece: "Cuerpo propio, cuerpo extraño: es el cuerpo *proprio* el que muestra, ofrece al tacto, da de comer *hoc est enim*" (Nancy, 2016:11)

una realidad límite, integrada en la realidad general pero ausente de sus consistencias y obligaciones. Este es, también, el mecanismo del juego.

Cuando las niñas juegan confunden la realidad con sus mecanismos narrativos, ausentes de reglas o rebeldes a ellas. El cuento de Mesa abre paso a pensar la otra variante de los cuerpos impropios de las niñas narradas, su cuerpo en estado de juego. El cuerpo infantil que juega es extremadamente imprevisible –en él las hormigas se pueden mimetizar y hacerse devoradoras. El juego es aquí una urgencia, Monika necesita jugar para escapar con su cuerpo. Pero para fugarse hay que saber jugar y cada juego tiene sus normas.

Hacer corresponder a cada cuerpo las normas del juego es el arte que las niñas han de dominar si quieren entrar en el juego. La que domina el juego es la suprema Papisa, propietaria de las normas que dominan los cuerpos de las demás niñas en juego. Marta Sanz en su *Amor fou* (2013) crea a una niña Papisa, M^a Eugenia, la superiora de la voluntad de los cuerpos de sus compañeras y dueña del más fundamental de los juegos: la revelación de la sexualidad.

M^a Eugenia decide que ya basta, que estos dos niños se tienen que casar y que van a casarse de inmediato. M^a Eugenia es tan moral como perversa. Inventa leyes extravagantes que a rajatabla hay que cumplir. Es cuadriculada e imaginativa (...). M^a Eugenia ahora es la niña papisa (...). La papisa les pinta la uña del dedo meñique izquierdo con un rotulador amarillo y las instrucciones; la niña se levanta la falda, se baja las bragas de perlé y permite que el niño enamorado le dé un beso en un punto indefinido de su rajita. El niño pone sus labios en la ranura por la que las niñas hacen pis y nota cómo una gota caliente le resbala por la barbilla. Después la niña se sube las bragas, se recoloca la falda y espera nuevas instrucciones. Mientras la papisa señala los pasos que deben seguirse (...). Los dedos ensalivados de la papisa M^a Eugenia señalan exactamente hacia a curva del glande del niño, un poco amoratado. La niña novia juraría que es marrón oscuro. Cierra los ojos y le da un beso en la punta tal como la papisa le sugiere. También deposita allí un hilillo de baba. Para la papisa, la emanación y el trasvase de fluidos es el símbolo de que dos se han hecho uno.

(Sanz, 2016: 420)

Las niñas son todas como la papisa M^a Eugenia, ellas son las guardianas de los juegos capaces de testar e inventar las normas antes que se apropien de ellas los cuerpos adultos que más fácilmente resbalan hacia la reproducción de la normatividad homogeneizadora. Los cuerpos de las niñas son la potencia de impropiedad realizada en el juego. Son, en palabras de Jean-Luc Nancy "no la encarnación, donde el cuerpo está henchido de Espíritu, sino la simple carnación como el latido, color, frecuencia y matriz, de un lugar, de un acontecimiento de existencia" (2016:17). Así es como el cuerpo de la niña cuando juega se hace la carne de la impropiedad: son cuerpos en la inminencia de derrotar la estabilidad y más aún si la niña se decide a jugar con la sexualidad y hacer del juego su estado. Estas niñas se vuelven peligrosísimas.

En otra obra de Sanz *Un buen detective no se caja jamás* (2014d) Sanz crea a otra niña que juega con su cuerpo en estado peligroso. Fanny es la encarnación de la potencia de un acontecimiento, es un peligro, es un cuerpo que juega imitando "cierta oscilación sexual dando toques contra su muslo con la pelvis de la muñeca rubia y tetuda" (*ibíd.*:86). A Fanny aún no le han nacido los paletos y su sonrisa agujereada devuelve al que la mira a su infantilidad. Pero no a ella, a la que poco le importa el estadio de su cuerpo. Fanny se tuerce y revolotea, baila y coquetea, con su hermana gemela "estas niñas se enamoran de todos los hombres" (*ibíd.*:89).

Fanny se enamora Zarco, el hombre protagonista, detective de mediana edad incapaz salir de la red de juego que le hilvana Fanny. Ella lo nota y empieza a jugar:

Fanny repara en mí y viene rodeando la piscina, dejando arrastrar un pie por la superficie del agua. Como si pudiera caminar sobre ella (...). Fanny se recuesta en mi hamaca. En una mano apoya su carita, la otra se la lleva a la cintura:

– ¿Quieres casarte conmigo?

A la niña le brillan los ojos. Con la punta de la lengua, se repasa la encía desprovista de paletos. Es posible que, en el paladar, Fanny conserve el regusto de la sangre reciente. Me coge la mano. Me siento tonto y minúsculo. Tengo una especial sensibilidad para la infancia (...).

– Me enamoré de ti nada más verte (...).

– Debemos concertar una cita. Te amo.

(*ibíd.*:39)

La niña se enamora o juega a que se enamora, en la realidad de su cuerpo no importa. El amor ha de ser vivido en piruetas, desequilibrando al hombre que tiene delante, a la familia que observa sin poder frenar un baile que es, al final, un juego. Los cuerpos de las niñas son peligrosos: "–¿Juegas?" le pregunta la niña, pero corrige, o añade: "–¿Bailas?" (*ibíd.*:92). Empieza, entonces, el baile que es descrito como un ritual erótico, son dos cuerpos que se aman. Pero claro, la impropiedad de la escena es alarmante, la niña Fanny no tendrá ni diez años y Zarco, su pareja de baile, le lleva treinta, quizás cuarenta años.

Los dos cuerpos no concuerdan, algo chirria terriblemente en la escena. Perfecto: los cuerpos narrados han logrado la escisión, el distanciamiento, la impropiedad fuerza a la incomodidad y la incomodidad fuerza a la distancia reflexiva–nada nuevo, ni siquiera en la historia de la literatura– la cuestión fundamental es que todo surge en el ámbito del juego porque es una niña la que comanda la escena. Entonces, la posibilidad del desajuste se amplifica, pues no hay normas que puedan reapropiar la escena al orden, no hay orden y no hay reglas, estamos jugando.

Fanny salta con un gran impulso que la aligera. Yo la recibo y la elevo. Ella permanece estirada en el aire y, entonces, he de improvisar el siguiente paso de una coreografía cuyo objetivo es complacer a Fanny (...). Fanny-colibrí gira sobre las baldosas y, al incorporarse, pasa de la rigidez a la sensualidad muelle de las damas del Segundo Imperio francés (...). Soy un hombre esbelto y Fanny una niña que no está desarrollándose bien. Es guapa pero bajita (...). Como la punta vibrátil de un clítoris de cuyo conocimiento no pienso desvelar ni una palabra (...).

Fanny y yo hemos sido pillados in fraganti practicando nuestro amor (...)

–Estaban bailando, doña Ilse.

(*ibíd.*:95,96)

Nada más, realmente solo estaban bailando, pero la descripción del baile, los detalles de las piruetas, el foco en los movimientos y la descripción de los puntos de contacto de estos dos cuerpos moviéndose ocupa cuatro páginas –muchísimas– de la narración. La descripción se extiende y el baile se agranda hasta hacer casi insoportable. Es un baile impropio porque hay una relación que no cuadra, que no es propia que no es digna de la moral – ¿inmoral? – y por eso obliga al frenazo crítico. El cuerpo de Fanny revolotea en

piruetas elaboradas sobre el cuerpo de un hombre de mediana edad y así, a través del cuerpo de la niña, el juego se hace carnación de la actuación impropia, haciéndose, así fisura.

La fisura que provocan los cuerpos de las niñas pirueteando con sus cuerpos o inclinando sus sexualidades, necesita del contacto con otro cuerpo que haga manifiesta esa impropiedad. Es decir, el cuerpo de una niña ha de ser, necesariamente, impropio hacia otro cuerpo. Las normas del juego que se inventa son una separación de las otras normas sobre las que se rebelan. En el juego que establece el cuerpo de una niña que, como Fanny, parte de la sexualidad, es necesario el contrapunto de la verticalidad normativa del cuerpo adulto para que la disidencia se haga visible.

La ambigüedad que se genera en el contacto incontrolado o, por lo menos, no contenido de un cuerpo de niña con el cuerpo de un adulto es fuente de una potencia disruptiva. Las fantasías del juego infantil deben ser frenadas ante el cuerpo de un adulto o el juego se vuelve peligroso. Ese hilo de la navaja, ese peligro inminente de la fantasía infantil lo recuerda uno de los personajes de *Amor fou*, distanciándose de ese juego y confirmando así la correcta actuación de su cuerpo ahora adulto:

Ya no vivo las mismas fantasías que cuando era niña y volvía corriendo a mi casa, jadeante, con el fantasma y el deseo de que un hombre me persiguiera, y yo quería y no quería que me alcanzara. Llegaba a casa muy excitada por el triunfo de que el hombre no me hubiese cogido. Por la sospecha de que ese hombre existía o existiría alguna vez. Por la reconstrucción de lo que me haría si me llegaba a cazar. Atraparme contra la pared y tocarme de arriba abajo. Meterme los dedos dentro de las orejas. Lamerme y desposarme y aislar me de las cosas que suceden.

(Sanz, 2013:112)

Las niñas son un peligro cuando se ponen a fantasear con sus cuerpos y a jugar con sus cuerpos. Las niñas son peligrosísimas cuando hacen con sus cuerpos piruetas imprevisibles y por ello las niñas no deben permanecer mucho tiempo en sitios escondidos, en habitaciones oscuras¹⁸⁴, en lugares desiertos, detrás de los setos de los

¹⁸⁴ Como la niña de la novela de Marta Sanz *Daniela Astor y la caja negra* (Sanz, 2015) que, en su habitación, a oscuras –la *leonera*– va descubriendo, acompañada de su mejor amiga, su cuerpo a la vez que

jardines...: "As meninas são profundamente perigosas. Não devem andar pela cozinha nem pelos lugares desertos da casa. Sabe Deus que descobertas podem fazer, que vestígios vão encontrar" (Bessa-Luís; Rego, 2014: 121,122).

Todos los lugares son potencialmente un lugar de desorden para el cuerpo de una niña que decide empezar la peligrosa pirueta. Una niña siempre puede caer y hacer(se) daño, puede, inclusive desaparecer (como Alicia por el agujero). Pero uno de los peores lugares para los peligros de una niña es el escondrijo del jardín, detrás de los setos, entre los arbustos húmedos. El jardín sería un lugar romántico si no fuera porque los amantes en él se esconden para jugar a saber qué juegos. Una niña no debería estar por ahí, es un lugar fuera del mundo, allí el juego se intensifica. Como dice, nuevamente, la escritora Bessa-Luís: "Antes de ser publico o jardim foi uma criação que englobava a geometria e a metafísica. Tinha portões que o separavam do mundo (...) [atribuíam-lhe] o papel do inconsciente, do impulsivo e do que é enigmático na pessoa" (2014:120).

Es en ese jardín, lugar de las pulsiones y de lo enigmático inconsciente el lugar en el que la última niña de este análisis encuentra su vía de disidencia del mundo. La última de las niñas analizadas hace su particular pirueta como un salto fuera del mundo hacia el jardín. Casi, la niña protagonista de *Cara de pan*, última novela de Sara Mesa (2018a) empieza a escaparse cada día de la escuela para esconderse en el parque, detrás de unos setos, apoyada en el tronco de un árbol. Es puesta en esta escena –*mise en cene*– de las fantasías escapistas adolescentes– donde surge el otro personaje de la novela, un hombre que cada día se sienta con la niña a hablar en el escondite detrás del seto.

Una niña y un hombre adulto se sientan cada día detrás de un seto en un jardín. Algo no cuadra, hay una impropiedad peligrosa que nutre esta escena. El Viejo se presenta en el escondrijo de la niña desde la primera palabra del texto: "La primera vez la coge tan desprevenida que se sobresalta al verlo. La niña está apoyada en el tronco del árbol leyendo una revista, cuando oye sus pasos acercándose (...) después lo ve, de pie, delante de ella (...) El viejo pide perdón – ¡no quise asustarte!" (*ibid.*: 9). La trama empieza, así,

imagina una de las posibilidades de la sexualidad, aprendida en la televisión, leída en las revistas. Un descubrimiento que solo se puede dar porque el espacio de la habitación se siente como inviolable, por un lado, con la confianza de que ningún adulto entrará, por el otro, con la certeza que aquel espacio existe retirado y fuera de los demás espacios de la existencia.

con una niña y un viejo detrás de un seto, escondidos en un parque público a media mañana –horario escolar y laboral– la escena evoca el peligro.

Cara de pan relata los encuentros diarios entre los dos, escondidos detrás del seto, en e un jardín, a media mañana, pasando los días juntos. La niña se escapa del colegio y el Viejo parece no ter ningún compromiso. El viejo es quizás un hombre un poco perturbado, si con perturbación se entiende la variación de la normalidad, la irregularidad, entonces, sí, el Viejo es sin duda un hombre fuera de la normalidad. Esa anormalidad significa, como es habitual en las sociedades disciplinarias, tiempo dentro de las instituciones.¹⁸⁵

Sin embargo, a la niña que el Viejo esté loco o que sea "retardado", "subnormal, tarado, loco". "Discapacitado mental", "persona con retraso" (*ibid.*:120) no le importa en absoluto a la niña. Es más, este lugar de divergencia que ocupa el Viejo es, precisamente, una de las características que ella celebra en él: "[Retrasado] de todas las acusaciones (...) esta es la más absurda. El Viejo tiene una inteligencia que los demás no entienden, eso es todo" (*ibid.*:120).

Entonces, sin miedo ni recelo hacia la divergencia que uno y otro representan, se hacen compañeros de fuga y cada día se juntan detrás del seto. Lo que sucede es que mientras que para el Viejo los días pasados en el escondrijo son parecidos, el tiempo de la niña – del cuerpo y de los afectos de la niña– es un proceso, un devenir. El cuerpo de Casi es una potencia y con el tiempo ese cuerpo se va transformando, esa es la dirección inevitable de su cuerpo: el crecimiento y la transformación, la imprevisibilidad. La niña en transformación se hace llamar Casi, porque tiene casi quince años y porque no se sabe hacia dónde va... es casi un cuerpo adulto, pero mientras tanto es un cuerpo inestable e imprevisible. La niña Casi no es un cuerpo estático, muy al contrario, es un cuerpo en la edad precisa para poder ser el epítome de transformación. Entre los arbustos, detrás de los setos, Casi tendrá la menarca:

¹⁸⁵ "En la clínica donde estuvo ingresado también formaban grupos continuamente (...) pero a él le deprimía todo aquello. ¡Si por lo menos lo dejasen pasear por las noches! (...) Pero en los senderos autorizados y a las horas autorizadas paseaba todo el mundo, todos los internos" (Sanz, 2018a:45); "No lo dejaban solo ni un minuto. Le daban medicinas nuevas, unas gotas que lo adormecían todo el día y unas inyecciones muy dolorosas que conseguían que sonriese como un bobo" (*ibid.*:70).

Al principio cree que se ha meado encima en un descuido, pero cuando entiende de dónde proviene la humedad, se asusta, no sabe bien qué hacer, le tiemblan las manos, se acalora. Lo que descubre al bajarse las bragas es de color marrón, más que rojo, una sustancia mucho más espesa que la sangre, más indigna que la sangre, aunque ha oído decir que eso es solo el inicio, que después vienen chorreones de auténtica sangre, litros y litros de sangre imposibles de ocultar.

(*ibid.*:57)

Al lado de Casi, con ella cada día, la acompaña el Viejo, que no es tan viejo pero su cuerpo ya crecido y terminado contrasta enormemente con el de Casi¹⁸⁶... que casi, casi, será un cuerpo adulto pero que en el momento de la novela sigue siendo, por un lado, un cuerpo en transformación y por el otro un cuerpo que juega: entre el fin del juego y la necesidad de él, Casi es el nombre de un cuerpo en transición. Pero, como avisa la voz narrativa: "Casi ahora tiene casi catorce y las reglas del juego empiezan ser otras" (*ibid.*: 64).

El cuerpo de Casi está en transformación y la imprevisibilidad puede ser una violencia. El cuerpo de la niña deja de ser una materia en potencia y pasa a ser materia en agencia. Casi necesita saber qué puede hacer con su cuerpo, qué puede dar de sí la nueva materia en construcción. Hay que experimentar, las niñas son un peligro, "são profundamente perigosas", de ello ya nos había avisado Bessa-Luís (2014:121). Pero el cuerpo de Casi es una incógnita, hasta para ella que no tiene idea de lo que puede hacer su cuerpo, pero intuye que el cuerpo se conoce a través del peso del toque, la mano en la cadera, los labios en la cara, el vientre en la espalda, o cualquier otra combinación. Como afirma Jean-Luc Nancy el cuerpo se comunica a través del pesaje:

Corpus del tacto: tocar ligeramente, rozar, apretar, hundir, estrechar, alisar, rascar frotar, acariciar, palpar, tentar, amasar, masajear, enlazar, oprimir, golpear, pellizcar, morder, chupar, mojar, sujetar, aflojar, lamer, menear, acunar, balancear, llevar, pesar... Incluso sin síntesis, todo acaba por comunicar con el

¹⁸⁶ "Casi de Casi-catorce, suena bien, es ingenioso, es como un nombre secreto que se le ocurrió al viejo para ella, a ese mismo viejo que ahora se pone la mano sobre el pecho y, en justa correspondencia, asegura [que tiene] (...) cincuenta y cuatro años (...) ella se hubiese creído cualquier edad que le dijera (...) es un viejo y los viejos tienen edades tan variables como inverosímiles. ¿Puede ella llamarlo así, Viejo?" (Sanz, 2018a:22).

pesaje (...). [Un cuerpo] Pesa. presiona contra otros cuerpos. Entre él y él mismo, otros tantos pesajes, contrapesos, arbotantes (...) todos los cuerpos pesan unos sobre otros y unos contra otros.

(2016:67)

Casi empieza a descubrir detrás del seto, escondida con el viejo en los arbustos, que conocer su cuerpo es hacerle pesado, pesar, pasar, tocar... En ese momento la potencia de la niña peligrosa se transmuta en acción, se acciona. Casi ya no es potencia peligrosa sino actuación y el Viejo aprenderá que no hay nada más terrible que el cuerpo de una niña transformada que ha abandonado el juego. Entonces, bromas aparte, el tiempo urge y Casi –el cuerpo de Casi– se transforma en el peso que soporta la máxima violencia:

El Viejo no entiende nada, piensa, no se da cuenta de que es cuestión de días, o de horas (...). El juego va a acabar, y Casi tiene miedo y tiene prisa. No sabe qué va a pasar, ni cómo va a pasar, ni sabe cuáles son los pasos que ha de dar para provocar que pase.

Pero tiene que pasar algo, y tiene que ser ya (...). El Viejo no percibe el cambio de ella, la determinación que de pronto hay en ella (...)... no me encuentro bien, me duele aquí, en la pierna. ¿En la pierna? (...) me he caído, y gime, pero su gemido es cantarín, poco creíble. El Viejo se levanta, se acerca, déjame ver, dice, justo lo que ella quería oír (...). En un arranque, ella se baja el pantalón (...). Casi está en bragas, con el pantalón de chándal por las rodillas (...). Yo no veo nada, dice, y ella entonces se baja las bragas. ¿Y ahora ves algo?, grita.

(Sanz, 2018a: 100, 101)

Casi descubrirá, en este arranque de su cuerpo exigiendo ser visto, exigiendo el peso de una mano, de unos labios, cualquier trozo de la materialidad del otro que le haga la confirmación, el ritual del paso del cuerpo infantil a otro cuerpo, que ya no juega ni se desmorona después de una pirueta. Lo que Casi no sabe, pero está a punto de descubrir es que este nuevo cuerpo ya no es una potencia sino una actuación. El Viejo es agredido, el cuerpo de Casi es ya y de pleno derecho, una forma de violencia:

El Viejo retrocede, se tapa la cara horrorizado, con los dedos extendidos, sus dedos gordos, feos y pecosos. ¿Qué haces, qué te he hecho?, pregunta, como si lo

estuviese sometiendo a un castigo (...). El Viejo calla y ella coloca su mano en el pantalón de él, lo busca. Desconoce cómo ha de seguir, se traba con la cremallera. El Viejo no se mueve, solo jadea bajito, con un sonido agudo que está entre el gemino y el lloro, y su respiración se hace más honda y animal. Casi lo busca mientras él quiere huir (...). El Viejo agarra la mochila del suelo, grita algo ininteligible y se va corriendo.

(*ibíd.*: 101, 102)

La lección de Casi es una revelación, las posibilidades de su cuerpo transformado han pasado del reino del juego al de la materia. Se invierten los papeles de un relato tradicional, el Viejo y su viejo cuerpo no acosa al fresco cuerpo de una niña sola en el parque. *Cara de pan* propone la vuelta de tuerca que es la venganza de esos cuerpos indefensos aquí sucede al revés, porque la niña ha descubierto una potencia que puede llevar a la acción. Quizás todo el aprendizaje del juego consista en esta llegada, en el aprendizaje de los usos de la potencia del cuerpo, materia inflamable, peligrosísima.

Casi aprovechará, como todas las niñas que aquí se analizaron, para jugar con su cuerpo mientras su cuerpo no está en peligro, mejor dicho, mientras desconocen que su cuerpo está siempre en peligro. Los cuerpos de las niñas que juegan y se transforman son aún el potencial que puede dinamitar las estructuras de opresión. Pero las niñas deben actuar rápido, el cuerpo de la niña solo puede actuar con su particular disidencia desde el proceso de transición: la infancia. Eso mismo recuerda otro de los personajes de *Amor fou* (Sanz, 2013: 112), el paso de la infancia al cuerpo adulto se hace a costa de una pérdida de potencia:

Ya no vivo las mismas fantasías que cuando era niña y volvía corriendo a mi casa, jadeante, con el fantasma y el deseo de que un hombre me persiguiera, y yo quería y no quería que me alcanzara (...) tomo conciencia de haber superado esa fase masoquista de mi sexualidad (...). Soy una mujer que ha caminado mucho sola por la calle. El crecimiento me ha arrebatado cierta capacidad de jugar, de ensimismarme con ficciones que, el día que se materialicen, no serán sueños sino pesadillas.

(*ibíd.*:112)

Del sueño a la pesadilla, esa es la distancia que va del cuerpo de la niña al de la adulta. Esa una distancia que una niña impropia desconoce o hace por ignorar. Para los cuerpos de estas niñas no hay camino, el resultado de la transformación del cuerpo es una incógnita. Sin camino previo que seguir, queda cualquier cosa de ambiguo, de hostil en esa indeterminación. Algunas niñas, las niñas impropias de que estas narraciones son ejemplo, instalan sus cuerpos en ese espacio de incertidumbre y en él ejecutan sus piruetas inclinadas, oblicuas, torcidas, sesgadas. De pirueta en pirueta van haciendo de la inclinación la ejecución de una materialidad contaminante. Son peligrosísimas las niñas.

Inclinación: climaterio

La dificultad de este capítulo empieza desde el nombre que lo califica y agrupa en el contexto de esta investigación. El *climaterio* es, ya por sí, una noción que debe ser leída asumiendo su carácter problemático. Esta condición conlleva que, en consecuencia, la incertidumbre arrastre a su terreno las bases del planteamiento crítico y obligue a una reflexión inicial que intente, de alguna forma, encuadrar en la duda y en la sospecha la lectura que presenta.

A la idea de climaterio se le ha asignado desde el título, siguiendo la estructura que viene articulando esta investigación, la noción de *inclinación*. Los cuerpos climatéricos se inclinan y desarticulan el armazón vertical de la normatividad. Precisamente por ello, porque se fijan ya definitivamente en la quietud reproductiva, porque ya no tienen como erigirse en la verticalidad normativa, son materialidades capaces de llenarse de disidencia. Están en disposición material de hacerlo porque su gesto, la escena que representan, es ya, una escena biológicamente inclinada. Entran en escena los cuerpos ya no menstruantes que frenan su capacidad reproductiva moviéndose en el espacio abierto de la inclinación y de la improductividad contra la exigencia de rectitud y verticalidad exigida al sujeto moderno de la heteronormatividad.¹⁸⁷

Este capítulo, que cierra esta investigación, se centrará en la representación de los cuerpos climatéricos y menopáusicos a través de la lectura de dos personajes de dos ficciones de Marta Sanz. El primero es Luz Arranz personaje de la primera novela criminal de Sanz *Black, black, black* (2017b), publicada en 2010. De este primer personaje se tendrá en cuenta para este análisis, específicamente, el penúltimo capítulo de la obra "La paciente del Doctor Bartoldi" (2017b:129-220). En este capítulo es una inserción de la transcripción del falso diario Luz que se insiere en medio de la trama principal de la novela y la interrumpe. Este diario –que será el que se tendrá en cuenta para esta lectura–

¹⁸⁷ "La verticalidad del sujeto, aquí proyectada sobre la horizontalidad igualitaria de la geometría liberal-democrática, se revela como el paradigma fundamental, en cuyo interior es posible subscribir tanto el yo agresivo, de matriz hobbesiana, como el yo autónomo del racionalismo kantiano. Dicho de otro modo, la verticalidad se confirma como una característica decisiva, fundante e irrenunciable de la configuración moderna del sujeto" (Cavarero, 2019: 211)

Luz escribe en una primera persona autoficcional un relato diario en el que narra los síntomas de su menopausia precoz, su incesante espera por la sangre menopáusica perdida, a la vez que, en un paralelo sangriento, relata la forma en la que asesina – ficcionalmente– a algunos de los vecinos de su edificio. El segundo personaje es el personaje de *Clavícula* (2017a) quien, en primera persona narrativa y en tono autobiográfico, relata el periplo institucional, social y afectivo al que le lleva un dolor en su cuerpo menopáusico.

Cada uno de estos personajes, desde su particular soporte y construcción narrativos, constituyen figuraciones particulares de la vivencia climatérica y menopáusica. Cada una de ellas, desde lugares narrativos diferentes, expresan propuestas discursivas divergentes sobre la experiencia climatérica. Además de las diferencias de estilo, forma y figuración usadas en la construcción ficcional de cada una de las figuras, ambas comparten que, por un lado, tienen en su condición de cuerpo climatérico el eje fundamental de su construcción narrativa y que, por otro, actúan desde la impropiedad hacia lo esperado y lo normativo de un cuerpo menopáusico reglado.

La categoría de cuerpo climatérico, que da sentido a la lectura conjunta de ambas figuras, se leerá, por un lado, desde la diferencia de la formulación ficcional de cada una de ellas y, por otro, desde una actitud crítica hacia el mismo concepto. Así, mientras se lee la forma en la que cada una de las figuras representa una figuración particular del climaterio, se cuestionan las mismas nociones de climaterio y menopausia que dan sentido a la lectura. Leer estas figuras, reconocer su importancia en la creación de discursos divergentes sobre el cuerpo en el climaterio pasa también por cuestionar la misma viabilidad del concepto en tanto que forma de marcación y catalogación de los cuerpos. De este modo, leer los cuerpos climatéricos y constituir la menopausia como marca de organización de la lectura crítica obliga igualmente al cuestionamiento de la funcionalidad y operatividad de tal segmentación de los cuerpos. Una segmentación que se basa, no hay que olvidarlo, exclusivamente en la ausencia de una determinada producción hormonal y, como su consecuencia, en la infertilidad de esos cuerpos.

Así, ya desde la presentación de la lectura de estos dos personajes hay que partir de la conciencia crítica de que, en última instancia, esta es una definición que se basa, en su construcción –y con la estrecha colaboración del discurso médico–, en parámetros de

producción. Al cuerpo menopáusico se le determina según su improductividad, es decir, menopáusicos son, medicamente, los cuerpos definidos por su imposibilidad reproductora, que constituye su mayor parámetro analítico. La operatividad, por un lado, y las consecuencias de una segmentación de los cuerpos de este tipo –que conlleva no solo una descripción médica sino también y, sobre todo, un discurso socio-ideológico-publicitario que condiciona enormemente la existencia en esos cuerpos– debe ser tenida en cuenta en el análisis. Esta es, además, una problematización que debe ser capaz de nutrir de cuestiones relevantes la lectura de los personajes ficticiales que aquí se presenta una vez que esta propuesta parte, también, de una segmentación temática basada en la figuración de las dos figuras en tanto cuerpos climatéricos.

Así, habrá que preguntarse, en primer lugar, si es y porqué, interesante una lectura que se aprovecha de la lente discriminatoria de la menopausia. Y, al considerar que hay un valor crítico en esta idea, habrá que seguir preguntándose sobre las posibilidades críticas que abre esta lectura. ¿Qué puede añadir la lectura del cuerpo menopáusico narrado al campo de la existencia material condicionada? ¿Qué dicen o pueden decir estos cuerpos ficticiales sobre el climaterio que no digan ya la literatura médica e institucional? ¿Qué dicen sobre la experiencia del cuerpo viviente climatérico los cuerpos de la ficción? ¿A qué resortes de significado puede acceder el cuerpo figurado para facilitar la lectura de esos otros cuerpos, los materiales, cuerpos orgánicos del climaterio y de la menopausia? ¿A qué lugares puede llegar el cuerpo narrado que los discursos sobre cuerpo orgánico no saben o no pueden tocar? ¿Qué les están diciendo los personajes ficticiales de Marta Sanz a los cuerpos menopáusicos con los que entablan un diálogo? Y, finalmente, la pregunta fundamental sería: ¿De qué le sirve al cuerpo climatérico estos cuerpos narrados?

Cada una de las preguntas anteriores se puede resumir en la sola interrogación que le hace Jean-Luc Nancy a todos los *corpus* del texto, la pregunta sobre la posibilidad de afectar, de tocar más allá de la mera ilustración narrativa: "¿Cómo entonces tocar el cuerpo, en lugar de significarlo o de hacerlo significar?" (2016:13). Y, añadido, ¿cómo hacerlo en el tiempo de la escritura ficcional y en el lugar del personaje literario para que le sirva al cuerpo?

Además de estas preguntas, que se ciñen al cuestionamiento de que la literatura pueda – y hasta donde puede– hacerse cargo del cuerpo, deberíamos añadir otras tantas sobre la significación y construcción de lo que es, efectivamente, la menopausia. Leer la forma en que la construcción de estos personajes literarios puede articular nuevas significaciones –menos condicionadas– del cuerpo climatérico, pide que se rastreen también las formas que se usan para significar y producir colectivamente ese cuerpo climatérico. Sin duda, las nuevas imaginaciones formuladas en la palabra ficcional, para que sean capaces de confrontar la lógica hegemónica, necesitan antes que los conceptos –climaterio y menopausia– sobre los que asientan su figuración, se lean también con lente crítica.

Así, en la antesala de la crítica, nos preguntamos, sencillamente, ¿a qué cuerpo corresponde la categoría de la menopausia? Y aún, ¿qué es el climaterio? ¿a qué criterios y de qué especialidad responde un cuerpo menopáusico? ¿Son solamente criterios médicos los que definen los cuerpos climatéricos y menopáusicos? ¿Qué hacen y qué dejan de hacer estos cuerpos para que sean calificados y diferenciados de los demás cuerpos? ¿Cuales son los requisitos para que se califique un cuerpo como climatérico o menopáusico? De entrada, y para intentar brevemente contestar a todas estas preguntas, se puede arriesgar afirmar que hay una idea fundamental de aquello que determina y constituye a un cuerpo como menopáusico: la interrupción de la menstruación, es decir, el fin de la fertilidad de ese cuerpo.

Así, se puede afirmar que menopáusicos y climatéricos son los cuerpos que encarnan una interrupción: son cuerpos que cortan e impiden la reproducción. Pero la disidencia que encarnan estos cuerpos no tiene que ver solo con la reproducción y su impropiedad sistémica y se extiende más allá de la fertilidad. Estos cuerpos, más allá de su obvia imposibilidad reproductora, son también la materia capaz de ejecutar interrupciones en una lógica productiva y reproductiva que se ve obligada a integrar a estos cuerpos sin poder excluirlos. Es así como estos cuerpos, con su materialización de la improductividad, se erigen igualmente como una afronta y una resistencia a la razón de mercado pues no actúan, usando palabras de Paul Preciado, reproduciendo su "lugar de producción del valor y de la verdad" (2019:42).

Al no actuar como reproductores de la lógica de verdad de la razón de mercado los cuerpos menopáusicos y climatéricos difieren e incomodan la lógica de la razón de mercado porque no producen bienes materialmente negociables. Es un intercambio imposible pues estos son cuerpos que no valen nada –que le sirva al mercado– son improductivos e infértiles. Son, por ello, invendibles.

Son cuerpos que, como los que enumera Paul Preciado en su *Un apartamento en Vulcano*, son innecesarios para el sistema y por ello imposibles de rentabilizar por el mercado.

Somos los jacobinos negros y maricas, las bolleras rojas, los desahuciados verdes, somos los trans sin papeles, los animales de laboratorio y de los mataderos, los trabajadores y trabajadoras informático-sexuales, putones funcionales diversos, somos los sin tierra, los migrantes, los autistas, los que sufrimos de déficit de atención, exceso de tirosina, falta de serotonina, somos los que tenemos demasiada grasa, los discapacitados, los viejos en situación precaria. Somos la diáspora rabiosa. Somos los reproductores fracasados de la tierra, los cuerpos imposibles de rentabilizar para la economía del conocimiento.

(2019:46)

¿Y no son, entre estos “reproductores fracasados de la tierra” (*ibíd.*) que enumera Preciado, las climatéricas y las menopáusicas con sus cuerpos infértiles y sus producciones hormonales en desfallecimiento, uno de sus representantes mas visibles? Dos conceptos: por un lado, la menopausia, que determina el final del declive fértil, momento en que el cuerpo, definitivamente, ya no menstrua, ni volverá a hacerlo; y, por el otro, el climatérico nombre dado al cuerpo en el proceso de transformación. Entre uno y otro se denominan y catalogan los pasos y la culminación de la infertilidad y se marca con nombre y síntoma el cuerpo desprovisto ya totalmente del estrógeno y la progesterona suficientes para continuar el ciclo de la reproducción.

Es así como estos cuerpos son marcados, especialmente desde el discurso médico, a partir de una visión que los define por su incapacidad para la reproducción. Esta condición resalta la importancia que tiene el papel reproductor del cuerpo en la lógica de la producción de conocimiento. La idea de que el cuerpo es, en primer lugar, un órgano reproductor es de tal forma significativa que ante la ausencia de esa reproductibilidad se

determina una categoría y una separación de los cuerpos fértiles. El cuerpo menopáusico se convierte, así, en cuerpo cargado, cuerpo significativo, cuerpo separado y, sobre todo, cuerpo marcado por una diferencia. Es desde esa marca, como suele ser siempre que a un cuerpo se le circunscribe en la diferencia, el lugar donde la disidencia de la normatividad puede surgir.

Así pues, diremos que, ante todo, los cuerpos climatéricos y menopáusicos se definen a partir de criterios médicos y biológicos: ambos son cuerpos leídos a partir de un contaje hormonal. Para catalogación y distinción médica, el climaterio es el periodo de transición del cuerpo que antecede, prepara y culmina en la menopausia. El climaterio es nombre que se da al cuerpo que muestra las primeras señales de improductividad de su aparato reproductor y menopausia es el término que denomina el estadio final de esa transición.¹⁸⁸ Así, con la noción de menopausia se pretende significar el momento culminante de un proceso –llamado climaterio– en el que el cuerpo como órgano reproductor deja de menstruar y, en consecuencia, pierde irreversiblemente la capacidad de reproducción.

Con esta explicación aséptica de los procesos climatérico y menopáusico quizás se haga especialmente visibles las múltiples problematizaciones que provoca un análisis como el que aquí se presenta y que tiene como centro la separación según una categoría bio hormonal de los personajes. Sin embargo, esta categorización de los cuerpos climatéricos es parte fundamental de la experiencia de estas figuras relatan. Menopáusicos y climatéricos son cuerpos inmersos en la lógica reproductiva y productiva de la que están siendo excluidos. Efectivamente, y como los personajes que a continuación se analizan explicitan, la experiencia del climaterio y la vida en la menopausia constituye una existencia marcada.

Existir marcadamente significa, en la sociedad normativa y homogénea, presentarse como vida o cuerpo divergente. En esta lectura, menopáusicas y climatéricas son existencias que difieren porque en ellas se intuye una realidad al margen de un sistema productivo. Al estar al margen de un sistema que no los tiene en cuenta como elemento esencial de

¹⁸⁸ En la página de la Asociación española para el estudio de la menopausia se puede leer: "El término menopausia se refiere específicamente al momento en que cesa la menstruación (...) el término climaterio hace referencia al periodo anterior y posterior a la presentación de la menopausia, y tiene una duración que oscila entre 5 y 15 años" (en <https://aeem.es/faq-items/menopausia-y-climaterio-es-lo-mismo/>. Accedido en 21/01/2020)

su funcionamiento, se abre un espacio de actuación potencialmente divergente, una agencia capaz de fisurar la homogeneidad.

La exclusión de los cuerpos menopáusicos reproduce y mantiene una lógica – binómica y heteronormativa– que perpetua la idea de que los cuerpos reproductivos heterosexuales –el cuerpo de la mujer preparada para la fertilización de un hombre– son lo universal, natural, es decir, lo neutro. En esta lógica, los discursos sobre la menopausia y el climaterio son una de las fuentes de nutrición de lo que Preciado, de la mano de Michel Foucault, denomina la "tecnología sexual que identifica los órganos reproductivos como órganos sexuales" (2016: 8). Esa "tecnología sexual" de la que habla Preciado (*ibíd.*) – basada en el cuerpo fértil y reproducida en los usos y los discursos que le dan sentido social– tiene en la menopausia y en el climaterio una de las fuentes fundamentales de su significación. La imposibilidad e impropiedad que representan estos cuerpos ayudan a formar el contorno de lo deseable. Es decir, todo concepto necesita un límite que lo acote y le de sentido, y es por ello por lo que el cuerpo infértil de la menopáusica es, precisamente, el término frontera, el límite y el contorno que define la operatividad de los cuerpos fértiles. Destruir esa frontera es abrir líneas de fuga.¹⁸⁹

Para la marcación de esa experiencia de encasillamiento de los cuerpos cuyos órganos reproductores se han vuelto o se están volviendo infértiles, el discurso médico, como ya se ha referido, es fundamental. Tal como las dos figuras creadas por Marta Sanz la institución médica es parte fundamental en la creación, asimilación y reproducción del discurso sobre el climaterio como decadencia asociada a la capacidad reproductiva del cuerpo. Ambas figuras demuestran literariamente una evidencia: que la construcción simbólica de la mujer menopáusica necesita el respaldo del discurso médico que la fundamenta. Es ese discurso médico que delimita el cuerpo menopáusico como cuerpo del fallo hormonal desde una terminología técnica¹⁹⁰ y biológica que lo encuadrada, así,

¹⁸⁹ Líneas de fuga que se inspiran también en la propuesta de la "contrasexualidad" de Preciado cuando afirma: "La contrasexualidad tiene como tarea identificar los espacios erróneos, los fallos de la estructura del texto (cuerpos intersexuales, hermafroditas, locas, camioneras, maricones, bollos, histéricas, salidas o frías. hermafroditas...), y reforzar el poder de las desviaciones y derivas respecto del sistema hererocentrado" (Preciado, 2016: 12, 13).

¹⁹⁰ "For many practitioners and researchers, menopause is to be understood as a purely *technical* phenomenon. From this viewpoint, it can be satisfactorily described in terms of hormonal changes and their accompanying effects" (Komesaroff, *et al*, 2011: 11).

en un discurso de pérdida. La pérdida es, como describe la narradora de *Clavícula*, la profecía que se le vaticina a los cuerpos climatéricos:

Yo diría que mi línea de la vida sufre interferencias a partir de los cincuenta años. Ése es mi preciso cálculo adivinatorio. Mi profecía. Ahí se localiza exactamente la desaparición de mi confort físico y de mi publicitaria sensación de vivir. Arranca la época de las enfermedades mágicas. El miedo a quedarme viuda. Huerfanita. O en la miseria.

(Sanz, 2017a:16)

En el contexto discursivo de la pérdida que constituye la menopausia –culminar del proceso climatérico– el término da el nombre técnico-médico que cataloga el deterioro hacia el fallo total de la productividad, momento en el que el cuerpo pasa a sentirse desvalido, miserable, como una "huerfanita" (*ibíd.*).

El lenguaje de los párrafos anteriores es, intencionalmente, maquinal y mecánico, pues hablar de una quiebra de las posibilidades reproductivas de un cuerpo y determinar su catalogación médica –o crítica– según este parámetro es ya, sin duda, pensar el cuerpo como máquina. Lo que se está haciendo aquí es pensar y escribir el cuerpo desde su eficacia en tanto máquina funcional. Este cuerpo así pensado es el cuerpo imaginado como dispositivo reproductor al servicio de una finalidad que supera su particularidad y diferencia en pro de la producción de una idea universalizante de la heteronormatividad reproductora –y sexuada.¹⁹¹

Al cuerpo menopáusico se evalúa y define a partir de una imposibilidad: la de su incapacidad de producir otros cuerpos. Esta característica es especialmente interesante porque visibiliza y explicita el carácter maquinal, en tanto cuerpo dispositivo apto para reproducir un ideal uniformizante que la idea del cuerpo de la mujer como territorio fértil conlleva en pro de un orden social heteronormativo. En esta lectura, el cuerpo

¹⁹¹ "La tecnología social heteronormativa (ese conjunto de instituciones tanto lingüísticas como médicas o domésticas que producen constantemente cuerpos-hombre y cuerpos-mujer) puede caracterizarse como una máquina de producción ontológica que funciona mediante la invocación performativa del sujeto como cuerpo sexuado" (Preciado, 2016: 14). Parte de esa invocación a la performance del cuerpo sexuado está sostenida en la posibilidad reproductora del cuerpo de la mujer y, naturalmente, en la delimitación de ese cuerpo reproductivo a partir de la noción de límite y fin: el cuerpo menopáusico.

menopáusico es un cuerpo que se ha deshecho de un órgano pero que sigue funcionando. Un cuerpo que es, desde esta perspectiva, una formulación que se puede acercar al cuerpo sin órganos de la propuesta de Deleuze y Guattari, cuerpo de la singularidad, materialidad que funciona destruyendo la orquestación de la maquinaria, cuerpo definitivamente hartado de sus funcionalidades adscritas:

El CsO está ya en marcha desde el momento en que el cuerpo está hartado de los órganos y quiere deshacerse de ellos, o bien los pierde. Indeterminable procesión: – *del cuerpo hipocondríaco*, cuyos órganos están destruidos, la destrucción ya está consumada, ya nada pasa, "la Srta. X afirma que ya no tiene ni cerebro ni nervios ni pecho ni estomago ni tripas, ya no le queda más que la piel y los huesos del cuerpo desorganizado".

(Deleuze y Guattari, 2010:156)

Este cuerpo, a la vez en fallo y en suspensión hipocondríaca, es el que presentan las dos figuras analizadas en este capítulo. Tanto Luz Arranz de *Black, black, black* como la voz narradora de *Clavícula* se constituyen como cuerpos instalados en el desvío que les permite su constitución climatérica. Ambos personajes son figuras de cuerpos en desarticulación, cuerpos vaciados de su identidad fértil.

Los cuerpos climatéricos inician el proceso que culminará con el fallo menopáusico y eso es una oportunidad, una abertura y no un cierre como se ha querido leer aquí. Porque, y aún de la mano de deleuziana y guattariana, solo en el cuerpo vacío de las restricciones de la identidad fija las intensidades –potencialmente revolucionarias– pueden circular: "Un CsO está hecho de tal forma que sólo puede ser ocupado, poblado por intensidades. Sólo las intensidades pasan y circulan. Además, el CsO no es una escena, un lugar, tampoco un soporte en el que pasaría algo (...). El CsO hace pasar intensidades, las produce y las distribuye" (*ibid*: 158).

Es entonces como, desde la intensidad que su impropiedad permite, el cuerpo menopáusico sale de la tumba en la que lo habían metido para presentarse directamente en las trincheras. Precisamente en los cuerpos menopáusicos y climatéricos pueden transitar las intensidades que, a la manera de un CsO, pueden producir afectos y potencias capaces de generar la chispa que lo incendie todo. Para ello, habrá que reivindicar el lugar

de la infertilidad más allá que el discurso de la pérdida para instalarse en la improductividad como impropiedad revolucionaria. Marta Sanz –nombre de la autora y de la narradora de *Clavícula*– crea un cuerpo menopáusico en sus páginas que toma la forma de una transgresión, de una infracción del cuerpo por la letra.

En cada una de las figuras creadas en las ficciones de Sanz, la fórmula de la transgresión no necesita armarse de los valores de los cuerpos dóciles, como la honestidad, la belleza o la fertilidad. Lejos de la docilidad del cuerpo pacífico y dócilmente reproductor, Sanz propone cuerpos climatéricos de lucha. En sus cuerpos climatéricos la pérdida, el dolor o el sufrimiento no son paralizantes, sino la afirmación de un lugar privilegiado de la reivindicación de la divergencia.

La sinceridad, la honestidad, la autenticidad forman parte del campo semántico de las malas acciones. Como la confesión, las delaciones, la denuncia y el chivatazo (...). Ando buscando nuestra inmensa belleza entre este contubernio de palabras gratamente blasfemas y lenguaje corporal. La encuentro (...). Asumo el discurso de los hipocondriacos y me ciño a la mirada de lo que los demás esperan de mí. Pero hoy me rebelo. No soy una hipocondríaca. No estoy deprimida. Tengo un dolor. Una enfermedad, Lo reivindico. Me quejo.

(2017a: 87,86)

El ejercicio literario de *Clavícula* consiste en gran medida en la enunciación de la exigencia del derecho a la queja. La queja se convierte, así, en un acto enunciativo revolucionario. Pero para se haga efectivamente revolucionaria en la novela, la lamentación ha de ser ejecutada como acción reivindicativa a través de los parámetros dados por la ficción. Es por ello por lo que *Clavícula*, pese su tono autobiográfico, no es, en su esencia, un ejercicio de honestidad y autenticidad singular –que "forman parte del campo semántico de las malas acciones" (*ibid.*)– sino una acción de reivindicación colectiva a través del ejercicio de la queja como manifestación pública del dolor.

La voz narrativa que habla en *Clavícula* siente un dolor físico y esa condición le revela un cuerpo, su cuerpo, que la traiciona. La narradora de *Clavícula* siente la traición del cuerpo, la imposibilidad de dominar la materialidad en sufrimiento y el desvalimiento

que siente ante las instituciones al presentar con ese cuerpo dependiente de un diagnóstico... entonces se queja. *Clavícula* es la formulación pública de ese quejido:

Pero estas páginas no están concebidas para ser convencionalmente interesantes. En ellas se registra un protocolo. Son una indagación. El intento de responder a una pregunta que no se desliza hacia atrás y hacia delante por el carril bien engrasado del tiempo. Estas páginas aspiran a operar como herramientas afiladas. Un trépano o un berbiquí. Describen un proceso.

(2017a:165)

Gran parte del proceso descrito es el proceso climatérico por el que pasa ese cuerpo. El mismo proceso es el que figura el personaje de Luz Arranz en *Black, black, black* (Sanz, 2017b). El personaje de Luz Arranz describe su particular proceso doloroso en el medio de una novela criminal y entre la construcción narrativa de los personajes habituales del género. Entre el detective privado, el asesino y los sospechosos, el personaje de Luz Arranz ocupa un doble espacio narrativo: el de personaje –y sospechosa– de la novela criminal y el de autora de un diario autoficcional insertado en medio de la trama principal. Luz Arranz, tal como la voz narrativa de *Clavícula* escribe un diario autoficcional, solo que, a diferencia de *Clavícula* el personaje de Luz en el intercala la narración de sus procesos menopáusicos y dolorosos con la ficcionalización del asesinato de sus vecinos de edificio.

A pesar de sus diferencias, es interesante notar como la estrategia narrativa usada para que Luz –personaje de novela criminal– y Marta –narradora de la ficción autobiográfica *Clavícula*– cuenten sus procesos climatéricos es la misma: el diario confesional y autoficcional. Parece ser que la primera persona narrativa y el revestimiento autobiográfico del relato, ayudan en la estrategia de ambas de reivindicación de la queja. Algo parecido evidencia la voz de *Clavícula* cuando afirma que entre ella y Luz Arranz existe un vínculo afectivo y material que solo la narrativa puede evidenciar:

Luz describe en un diario la transformación de su anatomía, que es sobre todo de orden estético: abotargamiento, erosiones, el mecanismo de un reloj que deja de hacer tictac y la vulneración del orden de las mareas y las estaciones del año. (...) Luz no aprende a vivir por separado ciertas emociones. Ahí Luz y yo somos

posiblemente la misma (...). Los calvarios de las hembras de la especie son jodidamente naturales. Mientras tanto, sólo Luz y yo podemos doblar nuestro cuerpo y tirar de él para levantarnos de la cama.

(2017a: 29,30)

Tanto Luz Arranz como la narradora de *Clavícula* escriben un diario cuyo tema central es su propio cuerpo climatérico. En su diario, Luz –personaje de novela criminal– narra dos líneas de eventos puestas en relación y equivalencia: el proceso corporal de su menopausia por un lado y el relato de los asesinatos de sus vecinas, por otro. Aunque los asesinatos, como se sabe al final del diario, son fruto de la imaginación literaria de Luz Arranz la relación entre la sangre de los cuerpos y la ausencia de su propia sangre genera una carga significativa en la construcción de la figuración de la menopausia de Luz.

Se sabe, al final de la novela, que el diario es un ejercicio literario y que los asesinatos son parte de la creación de una autoficción dentro de la ficción de la novela criminal *Black, black, black*. Sobre la veracidad de la menopausia precoz y el proceso climatérico que describe Luz sabe lo que siempre y solo se puede saber sobre la ficcionalización de un proceso material, que es verosímil. Tal como la narradora de *Clavícula*, Luz también escribe un diario para encontrar la fórmula de un discurso para un cuerpo en transformación, no una verdad sino el relato de un proceso "jodidamente natural" (Sanz, 2017a:30.).

Luz escribe, como la voz de *Clavícula*, para demostrar que el "proceso jodidamente natural" (*ibid.*) de la menopausia no es una enfermedad ni una parálisis, sino un lugar de actuación desde la brecha que se abre entre el relato de un cuerpo dolorido, climatérico, menopáusico o en fallo hormonal y la materialidad productora de cuerpos normativos. En la abertura de su falso diario Luz se pregunta:

¿[P]retendo encontrar la verdad? (...) Ser una persona maravillosa no significa lo mismo que estar sembrada de buenos sentimientos. También está la turbiedad. Y los entresijos y las veladuras y el hecho de ser un cuerpo oculto detrás de los visillos (...). ¿Es esto un diario? Escribir un diario es como ponerse una vela encendida al lado de la cara y mirarse al espejo buscando de mentira el rostro de la propia muerte (...). Supongo que quien escribe un diario –y no sé si hablo por

mí– es una persona que busca un camino para salvarse sin demasiadas esperanzas. Quizá al final me encontraré y será una auténtica desilusión y me saludaré diciéndome 'desencantada de conocerte, querida'.

(2017b:131, 132)

El desencanto consigo y con su cuerpo menopáusico que refiere Luz en el fragmento anterior y del que habla también la narradora de *Clavícula*¹⁹² es justamente el lugar desde el que puede surgir la posibilidad del desencaje de ambos personajes. La idea de desencanto es fundamental y en ella reside uno de los elementos constructivos para que los dos personajes se constituyan como figuras impropias de la transgresión. Tanto Luz Arranz como la narradora de *Clavícula* parten de su materialidad de cuerpo *desencantado* como puntos de fuga desde el que operar una resistencia. Estos cuerpos desencantados consigo mismos chocan y se resisten a entrar en los cauces de sus contrarios normativos. Los cuerpos desencantados de las menopáusicas y climatéricas son cuerpos resistentes a la lógica de reproducción y productividad. Tanto Luz como la voz de *Clavícula* son figuras que se resisten, a través de la queja y la ficcionalización, a ser integradas en una a una lógica que lee la funcionalidad y el valor de los cuerpos según su posibilidad fértil.¹⁹³

Luz y Marta –Marta deberá ser, pues, el nombre de la firma autoficcional de la que firma como Marta Sanz el diario– operan una inversión de la lógica encantada ahondando en sus diarios en el desencanto de sus cuerpos. Un desencanto que es relato y queja pero que no sirve como parálisis o disfunción sino como vía de elaboración de una materialidad disidente. Así, ambos personajes se desencantan de sus cuerpos, es cierto, pero no de su materialidad sino de las formulaciones que hacen de sus cuerpos la diana de los discursos represivos. A los cuerpos climatéricos no les acechan simplemente los discursos de la fertilidad perdida, sino también los de la vejez y la infertilidad como lugares

¹⁹² "[L]o peor es que la menopausia provoca un estado de la sensibilidad que te induce a creerte vulnerable (...). No se duerme bien, ni se defeca bien, ni los alimentos saben de la misma forma. No se huele igual y se camina con cierta prevención a las fracturas. Mi madre dice: 'No me aguanto ni yo'" (Sanz, 2017b:29)

¹⁹³ Una disociación del valor del cuerpo según su fertilidad que recuerda también la idea de "revolución sexual" como la describe Jean Baudrillard, en la que los cuerpos son separados de su función reproductiva, primer paso para desprogramar la muerte de la materialidad corporal en la existencia simulacro bajo el *Intercambio imposible*: "La revolución sexual, la verdadera, la única es la del advenimiento de la sexualidad en la evolución de los seres vivos. La de una dualidad que ponga fin a la indivisión perpetua, a la perpetuidad de la Mismidad y de su subdivisión hasta el infinito. Es también, por lo tanto, la revolución de la muerte." (Baudrillard, 1999:36)

improductivos, es decir, críticos para el sistema. Ambos personajes relatan la equivalencia que se da entre la materialidad de un cuerpo improductivo y su condición de paria, lanzados a las afueras del sistema productivo.

Nos hemos hecho viejos antes de tiempo por culpa de la reforma laboral. Los ajustes, la crisis, los recortes, los eufemismos y las malas palabras, el taco y los exabruptos, las retenciones del impuesto sobre la renta de las personas físicas y el 21% de IVA se nos han metido en el cuerpo, como un demonio, como una bacteria, y ahora forman parte de nuestro recuento plaquetario y de la enfermedad de la que, palabrita del Niño Jesús, nos vamos a morir.

(2017a:197)

Hay un vínculo entre el cuerpo y la sociedad que es fundamental tanto en la figura autoficcional de *Clavícula* como en el trasfondo del personaje de Luz Arranz. Un vínculo que se relaciona con la condición inextricable que se da entre la ordenanza productiva de la sociedad de consumo y la condición improductiva de los cuerpos en decadencia reproductiva. Una decadencia que es constantemente apuntada por las instituciones, especialmente desde el discurso médico que cataloga, califica y medicamenta esos cuerpos en climaterio. Esa decadencia es precisamente la que Luz repasa mentalmente cuando le preguntan por la condición, la disposición –y eficacia– de su salud corporal:

¿a qué parte de mi salud se refiere exactamente? ¿la bucodental?, ¿la hormonal?, ¿la dermoestética?, ¿la psíquica?, ¿la vírica o la bacteriana?, ¿se refiere quizá a los desmejoramientos asociados a las circunstancias de ir cumpliendo años, a los estragos de la edad, al runrún de la muerte o a los achaques de toda la vida, al hecho de que siempre he sido un poquito propensa a la cistitis?, ¿o se refiere las nuevas dolencias: a los lumbagos, a la presbicia?

(2017b:203)

El raciocinio que se desata en Luz proviene de una pregunta nada sencilla que le hace un amigo: ¿cómo está tu salud? Pero lo que el amigo no sabe y Luz conoce de sobras es que la salud del cuerpo climatérico tiene muchos frentes, no todos diagnosticados, ni siquiera diagnosticables, pero todos definidos bajo una patología que los encasilla: la menopausia. En este contexto, el cuerpo menopáusico se ata inevitablemente a una idea de

productividad ya que su conceptualización teórica está creada a partir de un contraste: su oposición al mandato de productividad de los cuerpos. Esta atadura entre el cuerpo y la (im)producción es, a menudo, fuente de dolor de esos cuerpos imposibles para la fertilidad. Así, no es casual que ambas mujeres busquen consejo médico durante su proceso climatérico, pues a ambas mujeres les duele, les falta, sufren.

Entonces, en su proceso doloroso y sin discurso que soporte su particular impropiedad, las mujeres climatéricas buscan un relato en la institución que las ha nombrado: ambas mujeres se presentan en el médico. La institución que las cataloga es la misma que las medica: "lo más importante son las pastillas: las pastillas la ayudarán a limpiar *su dentro*", escribe Luz Arranz en su diario (2017b:154). Es la idea de la menopausia como enfermedad a ser curada, tratada, medicamentada.¹⁹⁴

Curar el dentro para que el exterior no se vea demasiado afectado, perturbando así el entorno que interactúa con esos cuerpos. Ir al médico y curarse para no ser totalmente expulsada de un sistema en el que los cuerpos infértiles y cambiantes ya no tienen la misma cabida que cuando eran reproductores y productivos. Porque el cuerpo climatérico se presenta como un peligro, potencial atentado, porque un cuerpo climatérico avanzará irrevocablemente hacia la menopausia. El cuerpo climatérico somatiza un cambio que es irreversible. El cuerpo reproductor dejará de serlo y en su camino, acusará todos los síntomas, se hará visible en esa transformación. Esta condición somatizadora del cuerpo de la mujer es parte de su posibilidad transgresora, la somatización menopáusica es, así, una forma de disidencia. Como afirma la narradora de *Clavícula*:

Las mujeres padecemos enfermedades misteriosas, enfermedades que se colocan en el límite de lo psiquiátrico y lo muscular, a través de lo neurológico, porque somos más sensibles al ruido, a la deformación, y nos resistimos a las inercias de nuestra forma de vida. Sin darnos cuenta, nos resistimos al neoliberalismo somatizándolo y nuestras somatizaciones se transforman en un interesado misterio de la ciencia. Los trastornos del sueño, la rigidez de los huesos y los músculos, la

¹⁹⁴ Más interesante aún en el caso del personaje de Luz ya que esta idea, al surgir en su diario ficcional, escrito e imaginado por ella, demuestra que está totalmente internalizada la idea de la cura sintomática del climaterio.

falta de apetito sexual, la inflamación de la vulva, la ansiedad, la depresión, la hipersensibilidad en ciertos puntos del cuerpo

(2017a:135)

Las mujeres sintomáticas –las que presentan síntomas del desalineo– están en una encrucijada: o se curan y mascaran sus síntomas o serán leídas como guerrilleras de la resistencia (y aquí se podrían enumerar varios de esos síntomas que, cuando no son camuflados, se leen y registran como una agresión: las canas, las arrugas, la flacidez de la piel, la grasa corporal, los sudores...). Pero Luz y Marta no se conforman... no se disfrazan, ellas son cuerpos en etapa climatérica, cuerpos dolidos¹⁹⁵, dolientes¹⁹⁶, sudados¹⁹⁷, inflados¹⁹⁸. Son todos los síntomas y no los esconden, sino que los muestran, los escriben –de eso se trata cada uno de sus diarios– ambas los carnifican en la figuración de los relatos que hacen de si mismas. Ninguna de las dos se somete y no solo no disfrazan su transformación, sino que la declaran a través de sus diarios; se escriben, se denominan:

Nadie pronuncia la palabra *menopausia* ni sabe explicar por qué justo antes de que mi cuerpo experimente su combustión minúscula (...) siento que algo va muy mal, que todo lo malo va a suceder de una manera inminente (...). Es el apocalipsis de las pequeñas hormonas que también dificultan el sueño y la regularidad de la defecación de la que sacan provecho los naturópatas, los homeópatas y los creativos de publicidad (...). Es el aura previa al taque de un epiléptico. A la transformación de un licántropo.

(2017a:53)

En el fragmento, la narradora de *Clavícula* escribe el cuerpo en un lapso temporal, el momento que antecede a un sofoco, el "nanosegundo de malestar cosmológico y hondísimo" (*ibid.*). Escribir el cuerpo del climaterio es, a la vez, relatar la minucia

¹⁹⁵ "El dolor recoge mi cuerpo como un pez nadador. Nada o, más concretamente, reptar. se arrastra, raspa, oprime. Se hace crónico y huele al agua sucia de un galápagos-mascota. Forma una película en las fosas nasales. Un musgo. Es un olor que baja hasta la boca del estómago, lo penetra, lo hace girar sobre sí mismo, lo recubre con un fieltro que ha cogido mucho polvo. Un olor que no se va" (Sanz, 2017a:45)

¹⁹⁶ "'Estás tonta, Luz.' Ni siquiera me besó. Me puse a llorar. 'Joder, con la menopausia, Luz, joder, con la menopausia.' Mi marido [me miraba como] una mujer que era una ingenua, una minusválida o algo peor: una exigente, una estúpida que se rebelaba contra las leyes de la naturaleza" (Sanz, 2017b:202)

¹⁹⁷ "Entre el pelo resbalan y se abren camino las gotas de un sudor gordo que me va a engrasar el pelo y me va a poner aún más fea y mas escuchimizada." (Sanz, 2017a:162)

¹⁹⁸ "59 kilos en la báscula de precisión: después de que emitiera su pitido de eficacia, he aplastado el monitor en el que aparecen las cifras digitales con un certero golpe del talón derecho." (Sanz, 2017b:208)

temporal de un tremendo y arrollador segundo improductivo y es también dar forma a una transformación enorme, irreversible y dramática como es la definitiva e inalterable infertilidad del cuerpo. Escribir este cuerpo es estar en disconformidad con el soborno condescendiente de los discursos paliativos y normativos de los cuerpos, pues estos son cuerpos que se reivindican en la descripción sin concesiones a la productividad y a la verticalidad higiénica anunciada por "los naturópatas, los homeópatas y los creativos de publicidad" (*ibid*). Escribir el cuerpo climatérico y menopáusico como se proponen hacer en sus diarios estos dos personajes es posicionarse –cuerpo y discurso– fuera de un sistema productivo, medicalizado y verticalizado de la funcionalidad orgánica para revelar enteramente la potencialidad del cuerpo improductivo, de la potencialidad del "resto corporal" como fórmula revolucionaria¹⁹⁹. ¿Y qué cosas de pueden hacer estos dos cuerpos fuera del sistema productivo? Para Luz y la voz de *Clavícula*: morir, herir o matar.

Al final de *Clavícula* se encuentra una página ocupada solamente con una frase en la que, como una pancarta, se lee: "Recomponga mis pedazos centripetamente. Me escayolo" (2017a:198). En *Clavícula* la voz narrativa se escayola a través de la palabra para que ella misma, el cuerpo que la habita no sucumba al dolor. Escribir es siempre un riesgo, pero no escribir, en palabras de Sanz, es incurrir en un peligro aún mayor, el de no resistir:

Escribir es empingorotarse en una actitud, creerse algo o alguien en función de las ideas aceptadas –o impuestas o las dos cosas al mismo tiempo– por una comunidad (...). Yo voy a hablaros de los mecanismos de resistencia que hay que generar para protegerse y seguir adelante sin resultar demasiado dañada en el momento de previo de apretar la punta del lápiz contra el papel o pulsar rítmicamente las teclas de un ordenador.

(Sanz, 2018b)

¹⁹⁹ "Puedes pensar en el afecto, en su sentido más amplio, como lo que queda del potencial después de cada una o todas las cosas que un cuerpo dice o hace; como un perpetuo resto corporal. Mirado desde un ángulo diferente este resto perpetuo es un exceso. Es como una reserva de potencial, o de novedad, o creatividad que se experimenta junto a cada producción real de significado del lenguaje o en cualquier realización de una función utilitaria; se experimenta vaga, pero directamente, como algo más, un más por venir, una vida que rebosa conforme se recoge a sí misma para seguir adelante" (Massumi, 2015: 26)

Mientras la voz *autobiográfica*²⁰⁰ de *Cicatriz* se resiste y se escayola, el personaje de Luz Arranz en *Black, black, black* hace de la palabra de un falso diario un instrumento letal. El diario ficcional en el que se el personaje imagina el tratamiento de su menopausia y el asesinato de sus vecinas es un arma que abre la particular posibilidad de "ser feliz haciendo un daño extremo a mis semejantes" (2017b:134). En el terreno fértil que es la autoficción, mezcla de un yo suspendido entre lo ficcional y lo autobiográfico (Alberca, 2007), el personaje es una figuración que ve sus posibilidades de actuación dilatadas, encajado como está en una existencia dentro de la potencia literaria: "Mis crímenes justificarían la existencia de un diario. El diario sería el confidente de mi poder (...). En él podría repasar mis errores. Superarme. Un diario, además, es como una caja. Dentro de ella pueden pasar cosas que no suceden en ninguna otra parte (...) cosas que rezuman y se salen de los límites" (2017b:135).

Salir de los límites²⁰¹, eso es, precisamente, lo que ambas figuras climatéricas representan desde cada una de sus ficciones. El desconfinamiento de unos cuerpos que se escapan de la contención que les tocaría como cuerpos improductivos. Al no reconocer sus cuerpos infértiles como cuerpos inútiles, al no aceptar la improductividad de su materialidad basada en un criterio hormonal, Luz y la voz de *Clavícula* se rebelan contra la teoría binomial de una sociedad que determina que los cuerpos sean o contenedores de potencial productivo o desechos infértiles de ese sistema.²⁰²

Naturalmente, y porque esta potencia ha de ser reencaminada hacia el sistema de producción normativo que no acepta la divergencia, las técnicas de reconciliación del

²⁰⁰ El *exabrupto* de la palabra autobiografía, en contraste con la de autoficción que vengo utilizando a lo largo del capítulo, responde también a una voluntad de Marta Sanz en difuminar las líneas entre lo verosímil, lo verídico y lo verdadero del yo ficcional. En palabras de Natalia Vara Ferrero sobre la condición del yo lírico de la poesía de Sanz: "el yo que nos habla desde la dimensión literaria no es un personaje netamente ficcional, ajeno a la realidad externa, pero tampoco es exactamente quien hace la compra o quien publica libros, concede entrevistas o denuncia su incapacidad para resolver esa supuesta paradoja ante cuestiones mayor importancia (Vara Ferrero, 2018). Esta es una cuestión que la misma autora reflexiona y teoriza en su *No tan incendiario* (Sanz, 2014a).

²⁰¹ Como pide Jean-Luc Nancy, cada una de ellas encarna una escritura capaz de hacer saltar el límite posicionándose enteramente en el borde, en lado exterior de la escritura para tocar la materialidad de la construcción de los cuerpos físicos: "Que se escriba, no *del* cuerpo, sino el cuerpo mismo. No la corporeidad, sino el cuerpo (...) Puede que eso no ocurra exactamente *en* la escritura, si esta tiene un 'dentro'. Pero a orillas, al límite, en la punta, en el extremo de la escritura" (Nancy, 2016: 13, 14).

²⁰² El mismo sistema que Preciado desmantelaba con su manifiesto contrasexual en cuyo artículo 10 se puede leer precisamente sobre la desarticulación de los cuerpos fundamentados en una idea cualitativa y cuantitativa –resultadista: "La sociedad contrasexual demanda la abolición de la familia nublada como célula de producción, de reproducción y de consumo (...) está condicionada por los fines reproductivos y económicos del sistema heterocentrado" (Preciado, 2016: 25).

cuerpo improductivo con el sistema productivo aumentan su actuación. Técnicas de compensación hormonal, discursos antienvjecimiento, pruebas médicas o productos anunciados para paliar los cambios del cuerpo climatérico son algunas de las formas que el sistema productivo tiene para reintegrar estos cuerpos potencialmente disidentes en el engranaje productivo. Cuando la narradora de *Clavícula* afirma que "tal vez es que la menopausia debería ser tratada por los doctores con un poco más de atención" y que "El climaterio no es sólo la edad más adecuada para que nos vendan yogures y compresas para paliar las pérdidas de orina" (Sanz, 2017a:189) habla contra un discurso bio-médico que cataloga a unos determinados cuerpos según unos baremos de producción hormonal.

Si el personaje de *Clavícula*, creación posterior a la de Luz Arranz (y con la cual, como se verá, dialoga) se rebela contra la menopausia como una construcción de una falta que puede ser compensada –comprada– por determinadas prótesis –hormonales, medicinales, cosméticas, etc.– el personaje de Luz Arranz parece haber sido condenado, desde el discurso médico a ser la suma de su producción hormonal:

Bartoldi me explica que a veces todo es una cuestión de hormonas, que no tengo que esforzarme en parecer más loca de lo que en principio puedo estar, que todos lo estamos un poco (...). Temí que volviera a derivarme a la ginecóloga o a un endocrino porque no paraba de insistir en que el cuerpo estaba demasiado condicionado por sustancias: 'Las hormonas, Luz, las hormonas'.

(Sanz, 2017b:151).

Contra la sentencia de una materialidad reducida a la condición de máquina hormonal en fallo se rebela –saldando también las cuentas con el personaje de Luz– el personaje autoficcional –autobiográfico²⁰³– de *Clavícula*. Allí, el cuerpo se rebela, la voz de *Clavícula* no acepta que su cuerpo sea tratado puramente como el síntoma de un fallo – "la menopausia debería ser tratada por los doctores con un poco más de atención" (*ibid.*). La mujer climatérica que habla en *Clavícula* no quiere una cura sino un reconocimiento de su dolor privado. No se trata de compensar protésicamente un fallo que no lo es, sino de dar voz y discurso a un dolor que, silenciado, se convierte en una forma de violencia.

²⁰³ Vid. nota 200

No se trata, pues, de reclamar la cura o de comprar formas de disimulo de los síntomas sino, muy al contrario, de encontrar las vías de ostentación y afirmación de ese dolor a la vez público y privado. La reivindicación del dolor como un espacio válido y reconocido de actuación. En el espacio del dolor privado es donde se puede encontrar la potencia de la actuación pública. Es el reclamo del cuerpo climatérico como vía de posibilidad de cambio:

El dolor no es íntimo. Es un calambre público que se refleja en el modo en que los otros, los que más quieres, tienen de mirarte. Todo el mundo te encuentra mala cara, y la convicción de que todo el mundo se fije en la estría de la ojera, el color cetrino de la piel, la mueca amarga en la boca acentúa cada rasgo (...). Dicen: 'Yo también pasé por esto' (...) 'Toma pastillas' (...) 'Será la menopausia', 'No te dejes hacer esa prueba en la que te hielan el corazón', 'Conozco a un psiquiatra', (...) 'Estoy contigo'

(Sanz, 2017a: 89)

El relato que propone *Clavícula* es un diálogo público sobre las posibilidades conectivas y solidarias del dolor privado. Mientras Luz Arranz escribe un diario ficcional en el que relata una serie de asesinatos que relaciona con su sangre perdida, la revelación del impulso nefasto en el que actúa su dolor privado y sin escape, la voz de *Clavícula* elabora un relato para buscar un nombre, es decir, para nombrar el dolor y poder formular, así, el discurso capaz de dar forma –razón y materia– a su dolor. "Voy a contar lo que me ha pasado y lo que no me ha pasado. La posibilidad de que no me haya pasado nada es la que más me estremece" (Sanz, 2017a:11). Con esta declaración inicia su relato el yo de *Clavícula* y la novela es en gran parte el relato de la búsqueda de un discurso capaz de nombrar la experiencia material. Una búsqueda de instituciones –médicas, sociales, familiares– que sean capaces de dar reconocimiento y nombre a ese dolor.

En la ficción criminal *Black, black, black*, el personaje de Luz relata unos asesinatos de forma a que estén en relación con su propia sangre. A cada muerte que describe en su diario ficcional le sigue la indagación de su sangre menstrual desaparecida. Esa es la estrategia discursiva por la que opta Luz. Una estrategia que, a pesar de las diferencias con *Clavícula*, tiene el mismo propósito: relatar el climaterio en la narrativa ficcional.

Escribir un relato en el que se mata para ver sangre o escribir para nombrar la sangre en lugar de silenciarla. Ambos personajes tienen en común ser figuras climatéricas impropias. Ambas son cuerpos que rehúsan silenciarse o mitigar la queja de los síntomas de una infertilidad que no cuadra –ni quiere cuadrar– con los mandatos de la productividad de los cuerpos. Entonces, ¿qué cosas puede hacer un cuerpo cuando ya no tiene que preocuparse con la reproducción? ¿qué espacios de actuación se abren lejos de los mandatos de producción?

A lo mejor esto es un castigo por no haberme perpetuado en la carne de mi carne. Si hubiese tenido hijos, hoy me preocuparía un hipotético accidente de moto, un embarazo no deseado, los incipientes síntomas de una leucemia que se manifiesta con un dolorcillo de muelas y una ligera febrícula. Pro la ley de vida y de trabajos dignos (...). Estaría, sobre todo, muy preocupada por saber dónde podrían caerse muertos mis hijos. De qué puta mierda iban a vivir. Y yo volaría fuera del nido, más compulsivamente si cabe, para traer a casa pajas, miguitas e insectos diminutos.

(Sanz, 2017a:58)

Hay un espacio que surge, un espacio de actuación en el que el cuerpo climatérico se sabe irreconciliable con el sistema de producción y desde el que, aun así, decide actuar. En la potencia de esa actuación, de esa agencia, estos cuerpos se cargan de potencial disidente. En ese instante, se convierten en material peligroso para la cadena de la maquinaria en la que deberían engranar. Los cuerpos-máquina de los sujetos mujeres, una vez entrados en el climaterio, dejan de ser agentes productores –órganos reproductores– para pasar a constituirse como un disturbio y un fallo en la productividad.

Esta lectura del cuerpo como máquina productiva de los cuerpos fértiles la hace también la teórica Emily Martin en su "The Woman in the Menopausal Body" (Komesaroff, *et al*: 676-718). Para Martin, el cuerpo de la mujer en las sociedades modernas del capitalismo es leído como una más de las máquinas del engranaje de la productividad. El cuerpo de la mujer dentro de la lógica heteronormativa –reproductiva– debe constituirse primariamente como máquina de creación de otros cuerpos. Este cuerpo fértil que espera a una contraparte –masculina– capaz de hacerlo reproductivo, se desarma de sus funciones –se inutiliza– en la inminencia climatérica de la menopausia. Precisamente en

base a esta inviabilidad de la obligación reproductiva se erige una de las bases del manifiesto contrasexual de Preciado como desarticulación de esta lógica reproductiva de los cuerpos. El cuerpo del contrato contrasexual ya no se define por su capacidad reproductora: "La sociedad contrasexual declara y exige la separación absoluta de las actividades sexuales y de las actividades de reproducción. La reproducción será libremente elegida" (2016:22).

Liberar el cuerpo de la tarea reproductiva desarticula gran parte del discurso institucional menopáusico. Sin baremo fértil sobre el que determinar un antes y un después la catalogación menopáusica y climatérica pierde su fuerza. Sin la reproducción como meta, el cuerpo climatérico ya no sirve como catalogación de un cuerpo en proceso de infertilidad. Habría, pues, que encontrar otras formas no maquinarias de definir el cuerpo que transita de una determinada forma de producción hormonal a otra. Algo de esta calidad no productiva, sino afectiva e íntima de la menopausia es lo que describe la narradora de *Clavícula* al afirmar que: "Lo que yo no sabía es que la menopausia no consiste exclusivamente en una mutación que te hace sentir menos bella. Es algo más íntimo. A algo íntimo que es a la vez algo físico yo lo llamaría algo *interior*. El climaterio es un asunto interior y pornográfico" (Sanz, 2017a:28).

Entonces, si el climaterio no es una cuestión exterior, no es simplemente una mutación del órgano reproductor sino una condición interior, un estado y una condición afectiva, se debería hablar del orden del deseo en lugar de un orden de la fertilidad o la productividad. El discurso disidente de la menopausia residiría, así, no en su fundamentación productiva sino en su condición de cuerpo cuyo deseo ha transitado a un lugar no remisible a un orden de (re)producción. Es así como las climatéricas y menopáusicas pueden desenmascarar la sexualidad como ideología opresiva de los cuerpos. Ellas pueden no solo romper, sino propiamente dinamitar, como pide Preciado, esos cuerpos convertidos en órganos reproductores: "Es necesario dinamitar el órgano sexual, aquel se ha hecho pasar por el origen del deseo, por materia prima del sexo, aquel que se ha presentado como centro privilegiado donde el placer se toma a la vez que se da y como reserva de reproducción de la especie" (Preciado, 2016:59).

Este dinamitar del cuerpo como órgano reproductor, cuerpo deseante pero cuyo deseo se nutre de la impropiedad, es también aquello que los cuerpos menopáusicos enuncian,

cuando no son silenciados por los discursos de la falta. El deseo toma nuevos territorios, inesperados y por ello, peligrosos, transgresores en su imprevisibilidad.

Ahora soy una taza de loza de cintura para abajo. Me abrillanto con lejía. No quiero que me toquen. No me masturbo (...). No respondo a los eficaces modelos de la mujer madura de una revista femenina. Al atlético entrenamiento con el vibrador y el lubricante para que la vagina no se selle como la cueva de Ali Babá y los cuarenta ladrones. No me da la gana responder a estos modelos ni forzarme para estar permanentemente pizpireta y operativa. Reivindico otros placeres después de haberme saciado de los antiguos. No me arrepiento de nada.

(Sanz, 2017: 29,39)

También Luz relata en su falso diario otras formas para su deseo, formas privadas del deseo, inventadas y relatadas en un diario ficcional y por ello no arraigadas a un discurso previo, ancladas en la verdad ni en sostenidas en ninguna fórmula de actuación:

Usted es mi Svengali y yo le pongo ese rostro en mis sueños y, dentro de ellos, he reproducido para usted el sonido de la sartén contra la calavera de Piedad (...). En mi sueño he vuelto a notar el alargamiento de mi clítoris, su repentina dureza, y he apretado mucho, mucho, los muslos mientras usted seguía sonriéndome y con eso me bastaba querido Bartoldi. Solo con eso.

(Sanz, 2017b:178)

Son ejemplos no de una renuncia al cuerpo o al deseo del cuerpo infértil sino de su reubicación en unas estructuras inesperadas. Porque, como explica nuevamente Preciado, no se trata tanto de una cuestión de prohibición o eliminación sino de una nueva producción dentro del mismo sistema productivo. Se trata, pues, de una producción de la diferencia en lugar de una producción de la repetición homogénea: "La forma más potente de control de la sexualidad no es, pues, la prohibición de determinadas prácticas, sino la producción de diferentes deseos" (Preciado, 2016:139).

Pero el discurso normativo sobre el climaterio y la menopausia no suele dar cabida a la posibilidad que los cuerpos infértiles puedan elegir nuevos espacios para la producción de deseos y prácticas disidentes del sistema heteronormativo –binomial y reproductivo.

Es en este sentido que es posible actuar, precisamente, a partir de las construcciones ideológicas que esos cuerpos climatéricos encarnan, sus acciones y construcciones capaces de dinamitar, desde dentro de su representación, las condiciones opresivas que estos cuerpos reproducen.²⁰⁴

Más allá de una mera problematización de la consideración del cuerpo climatérico como materia infértil, habrá que leer esa construcción ideológica y simbólica como la afirmación de que el cuerpo reproductor de la mujer tiene como una de sus significaciones fundamentales su lectura como máquina en estadio de fertilidad o infertilidad. Según esta lectura, la menopausia es el diagnóstico y el sello de defunción médicamente timbrado de que la máquina mujer tiene su valor simbólico como máquina reproductiva. Una lectura de la menopausia que, como afirman Komesaroff *et al* en su "Mapping Menopause...": "comes to be seen as a breakdown of the machine's reproductive capacity, inaugurating an inexorable slide into uselessness and disrepair" (Komesaroff, *et al* :17).

Este deslizamiento hacia la lectura del cuerpo menopáusico desde la inutilidad y el deterioro mencionado en el fragmento es fundamental en la configuración de la lectura del proceso climatérico y menopáusico como un proceso de fallo –de la máquina reproductora. Así, el cuerpo climatérico se convierte en el punto necesario para la construcción de la significación del cuerpo fértil que camina, irrevocable, hasta su constitución como cuerpo del fallo, máquina en estado crítico, mecanismo de la falta.²⁰⁵

²⁰⁴ Es en este sentido que es importante fundamentar una crítica que no se base sencillamente en la negación y dominación de los discursos y tecnologías de construcción de los cuerpos menopausicos sino en la reivindicación de un uso de esas tecnologías de construcción de los cuerpos como lugares posibles de resistencia, como es el caso de los discursos de los dos personajes que aquí se presentan. En palabras de Preciado: "La fuerza de la noción foucaultiana de tecnología reside en escapar a la comprensión reductora de la técnica como un conjunto de objetos, instrumentos, máquinas y otros artefactos (...). Para Foucault, una técnica es un dispositivo complejo de poder y de saber (...) Por esta razón, el sexo y la sexualidad no son los efectos de las prohibiciones represivas que obstaculizarían el pleno desarrollo de nuestros deseos más íntimos, sino el resultado de un conjunto de tecnologías productivas (y no simplemente represivas)" (Preciado, 2016: 138,139).

²⁰⁵ Kwok Wei Leng en su "Biomedicine, Feminism, and Cyborg politics" resume esta idea como una construcción biomédica que, leyendo el cuerpo desde una lente basada simplemente en la producción hormonal, lo constituye exclusivamente desde la idea de la falta. Esta falta o déficit es intensificada a partir de la negativización de los cuerpos menopausicos improductivos y la positivización de los cuerpos en periodo fértil (y con la discusión en la que el artículo de Leng ahonda sobre el uso de la compensación hormonal como mecanismo paliativo para retardar la llegada de la improductividad). "The biomedical construction of menopause as a condition of ovarian estrogen 'deficiency': against the younger woman with full-blown ovarian estrogen production, menopausal woman could only be seen as lacking." (en Komesaroff *et al*, 2011: 721)

Ahora bien, es precisamente en la brecha que abre esa falta y ese desconcierto de la improductividad, en la ausencia que el cuerpo menopáusico o su proceso climatérico inauguran, el lugar desde el que los cuerpos en deterioro reproductivo pueden, posiblemente, actuar como una vía de disidencia de las instrucciones normativas del mandato de producción. En su desacuerdo material con los mandatos de producción, el cuerpo climatérico y su culminar menopáusico pueden constituirse como cuerpos heréticos, cuerpos impropios, capaces de una actuación disidente dentro del sistema productivo.

Sin embargo, una propuesta como esta, que lee y parte de la convicción que estos dos personajes climatéricos contienen una potencia divergente, ha de cuidarse para no caer en un esencialismo que reduzca simplemente el cuerpo de la mujer a la suma de sus ovarios.²⁰⁶ La vigilancia crítica se intenta preservar al no intentar, con esta lectura, proponer otra definición de lo que puede constituir el cuerpo de una mujer fértil o infértil –menopáusica. Una lectura que no quiere constituirse como otra formulación del cuerpo menopáusico y climatérico, sino como una propuesta de lectura de las tecnologías que crean esos cuerpos como un lugar de normativización de la existencia. En palabras de Preciado: "Se trataría entonces de estudiar de qué modos específicos la tecnología 'incorpora' o, dicho de otra forma 'se hace cuerpo'" (2016:141). En nuestro caso, la pregunta se reformularía para preguntar de qué forma la tecnología discursiva es capaz de crear la opresión o la disidencia de los cuerpos considerados climatéricos.

Preguntarse esto es reconocer, en primer lugar, que el discurso sobre el climaterio y la menopausia es nada más que un modelo sociológico –y médico– de conocimiento y percepción del cuerpo, una tecnología creadora de esa identidad específica que se identifica con la ausencia de la menstruación. Una tecnología, además, basada enormemente en el discurso de la institución médica que, como señala la narradora de *Clavícula*, no cede ni ante el dolor, ya que el dolor es también una tecnología pasible de ser ideologizada:

Incurro en la ingenuidad de creer que puedo elegir ideológicamente el origen de mi dolor. Si es un dolor del cuerpo o un dolor del alma o una típica interacción

²⁰⁶ Puesto que, "A foundational assumption in feminist menopause research is that women are not defined by their hormones" (en Komesaroff *et all*, 2011:738).

entre lo uno y lo otro que está condicionada desde un punto de vista socioeconómico por la presión de la crisis. Así de claro. Creo que puedo elegir ideológicamente el origen de mi dolor y sopeso lo pros y los contras en una balanza que tiene como fiel el capitalismo. Si mi dolor es físico, en el platillo de mi balanza están: las industrias farmacéuticas, la posibilidad de un seguro médico (...) aparatos ortopédicos, analgésicos (...). Si mi dolor es del alma, sobre el platillo de la balanza se depositan: la minuta del psicólogo, las pastillas que te receta el psiquiatra, la aromaterapia, el yoga, el rooibos (...) me doy cuenta de que estoy ideológicamente muy perdida.

(Sanz, 2017a:94)

Lo que detecta la narradora de *Clavícula* es que hay un nexo inextricable entre la concepción sociológica del dolor y los discursos que lo revisten de significado. "Los calvarios de las hembras" (*ibid*: 30) como describe el mismo personaje, necesitan un diagnóstico médico para que se naturalicen. "Mientras busco palabras frenéticamente, las amontoño, necesito que alguien con bata blanca le ponga nombre a esta enfermedad" (*ibid*). He aquí la indisposición entre la construcción de la materialidad, sus usos sociológicos y la afirmación de la necesaria colaboración del discurso médico para que se haga efectivos. Si la menopausia es una construcción basada en la lectura médica del cuerpo que deja de menstruar, también es cierto que esa construcción necesita y depende de un modelo de pensamiento anclado en una visión ideológica corroborada y armada por los discursos legitimadores.

Porque, no hay que olvidar, el cuerpo climatérico, así como el cuerpo que anuncia la falta menopáusica, son cuerpos creados a partir de unos determinados discursos y tecnologías de significación provenientes del sistema productivo. Un sistema que usa y se nutre del discurso médico para formar las enunciaciones materiales que más le convienen. Como avisa Foucault en *Las palabras y las cosas*: "Los códigos fundamentales de una cultura –los que rigen su lenguaje, sus esquemas perceptivos, sus cambios, sus técnicas, sus valores, la jerarquía de sus prácticas– fijan de antemano para cada hombre los órdenes empíricos con los cuales tendrá algo que ver y dentro de los que se reconocerá" (2010: 5).

Foucault recordaba y reivindicaba el quiebre que existen, la fisura, entre las palabras y las cosas. En esa fisura en la cual el saber se puede configurar de distintas maneras se evidencia una característica o condición del saber: que está intrínsecamente conectado con unas prácticas discursivas que configuran la episteme de cada época. Esta relación entre las prácticas discursivas y el saber que ilumina Foucault son fundamentales para entender la creación de una experiencia que se nutre de esas practicas y sus códigos.

Leer los códigos del discurso se convierte, entonces, en un paso necesario para comprender la experiencia que elaboran. Sobre la menopausia y el climaterio, los códigos discursivos se formulan a través de los significados del dolor y de la falta. El cuerpo climatérico se entiende como una materia que se prepara para la falta, la ausencia del sangrado menstrual no es solo la ausencia de la fertilidad, es también un proceso cargado con dolor y el sufrimiento. En una realidad que ultrapasa la mera ausencia menstruante reside quizás la gran divergencia entre los dos personajes creados por Sanz. Mientras Luz Arranz se construye alrededor de la búsqueda de su sangre perdido, *Clavícula* relata un proceso que va más allá de la cuestión fértil.

Luz Arranz escribe un diario en el que anota las variaciones emocionales que le causan la ausencia de su sangre menstrual: "Tengo cuarenta y cinco años y desde hace seis, padezco de menopausia precoz" (2017b:133). En el diario ficcional escribe Luz como parte de un ejercicio de escrita creativa que es, a la vez, un ejercicio terapéutico (en el que es especialmente relevante la relación entre la materia del cuerpo y las posibilidades curativas de la literatura²⁰⁷). Como ya se dijo, en el diario que crea el personaje dentro de la novela cada día sin sangrar equivale al relato de un asesinato de uno de los vecinos de la escalera vecinal. La sangre que el cuerpo de Luz Arranz no produce equivale a la sangre de los cuerpos relatados en los asesinatos ficcionales. Algunas de las entradas de su falso diario bastan para resumir esta ligación entre la sangre propia perdida y la sangre ajena del asesinato: "Ni sangro ni deseo sangrar. Que sangren los otros" (*ibid.*: 160); "[Hoy] decir sin sangre resulta un poco inapropiado" (*ibid.*:167); "Me ha reconfortado esta pizca de violencia (...). Si hoy hubiese sangrado, hubiera sido otra la causa de mis sangres" (*ibid.*:173).

²⁰⁷ Una lectura más detallada del personaje de Luz Arranz en la que se amplía tanto la lectura de la creación literaria como cura del cuerpo se presenta en el capítulo 1.1.1 de la presente investigación.

Luz Arranz es un personaje menopáusico obsesionado con la pérdida de su sangre. Todas las acciones en su diario son pasadas por la lente de su sangre perdida. Los cuerpos asesinados, la sangre que ve en la carne del plato²⁰⁸, la sangre que huele desde la cocina de los vecinos²⁰⁹, el zumo que bebe es de tomate²¹⁰ o el daltonismo de su hijo incapaz de percibir a unos gusanos de color –claro– rojo²¹¹, son todos ellos elementos fundamentales para la construcción del personaje de Luz que refuerzan la dicotomía de la ausencia/presencia de la sangre.

En cierta manera, cuando la voz autoficcional de *Clavícula* se disculpa ante el personaje Luz Arranz, se refiere también a esta simplificación de la menopausia como defunción hormonal. Una simplificación que se debe, si tomamos como cierta su palabra autobiográfica, a la condición biográfica de la autora que escribía entonces desde una materialidad desconocida que no pudo, por ello, impregnar el discurso. Porque el discurso no hace el cuerpo, precisamente de eso ha dado cuenta la voz autoficcional que habla en nombre de Marta Sanz en *Clavícula*. No es el discurso el que hace el cuerpo sino al revés, es el cuerpo el que impregna el discurso, la materia es la que se hace palabra para la palabra pueda escribir el dolor. Entre *Black, black, black* escrita en 2010 y *Clavícula* de 2017 la diferencia es, nos dice la voz narrativa en *Clavícula*, que el cuerpo que escribe la figura climatérica vive la interrupción menopáusica por sí mismo.

A diferencia de la creación de la figura de la menopáusica que Luz representa –y siete años después– la voz de *Clavícula* fue creada, según afirma aquella misma voz autoficcional, desde una materialidad autoral menopáusica. La diferencia entre Luz Arranz y la voz de *Clavícula* es que los siete años que las separan marcaron la entrada en una nueva experiencia de la materialidad de autora. La voz de *Clavícula* escribe desde un cuerpo menopáusico, que ya conoce la fisura que interrumpe el cuerpo del climaterio. Para la voz que evoca a Luz en *Clavícula*, Luz Arranz es una figura menopáusica construida a partir de una consciencia de su orden material y estético –"Luz describe en un diario la transformación de su anatomía, que es sobre todo de orden estético:

²⁰⁸ "He comido carne y patatas (...). Mi solomillo sangraba sobre el plato; yo no." (2017b:155)

²⁰⁹ "Un olor a sangre churruscada, a hierro, a óxido, y un hilo de humo que iba ascendiendo por el hueco del patio" (Sanz, 2017b:136).

²¹⁰ "Preparo un agasajo de zumo de tomate y carne de ajo." (2017b:220)

²¹¹ "Entré en el cuarto de baño y sobre la loza de la bañera encontré un gusano carmesí (...). '¿Qué pasa?' (...) No se le doy más pistas porque quiero que él descubra entre la gama de grises, azules y amarillos de sus retinas esa pizca carmesí que va deslizándose" (146).

abotargamiento, erosiones, el mecanismo de un reloj que deja de hacer tictac" (2017a:28). De lo que se da cuenta la voz de *Clavícula* siete años después es que la menopausia es de orden estético, sí, pero no solo: "Lo que yo no sabía es que la menopausia no consiste exclusivamente en una mutación que te hace sentir menos bella" (*ibid.*). En cierta medida, *Clavícula* es un ajuste de cuentas a la figura del cuerpo climatérico o quizás sea simplemente un añadido el *corpus* de las posibilidades ficcionales de la figuración climatérica:

Hace unos años escribí una historia en la que aparecía una mujer menopáusica (...). Ahora que soy yo quien vive el climaterio, me doy cuenta de que me relato era demasiado literario. No respondía al estereotipo, pero sí era demasiado libresco y sofisticado. O puede que la sofisticación de esta metamorfosis verdadera supere la preciosidad de cualquier metáfora. Quizá me anticipé al imaginar la vida hormonal de Luz Arranz (...) y debería haber esperado a conocer mejor alguno de los detalles importantes de toda esta sequedad que llega de golpe y te agrieta.

(Sanz, 2017a:27)

Lo que la voz del fragmento insinúa es que hay, quizás, una condición de la materia que se escapa a la metáfora ficcional o que quizás solo un "cuerpo carnado" (Nancy, 2016) o un cuerpo "encarnizado"²¹² pueda, verdaderamente, escribir la "metamorfosis verdadera [que] supere la preciosidad de cualquier metáfora" (*ibid.*). Es el orden de la ficción intentando ocuparse de lo que no le pertenece, pero con la que está íntimamente vinculada, la *res extensa*, el cuerpo aquí no es el afuera del discurso sino parte de su topografía. La ficción toma así el lugar de la exposición de los cuerpos, dación, transmisión de su materia a otros cuerpos. Las imágenes de estos cuerpos narrados pueden ser, como afirma Jean-Luc Nancy, bien más que apariencias, pueden ser una materia que se ofrece:

Las imágenes no son apariencias, aún menos ilusiones o fantasmas. Son el modo en que los cuerpos se ofrecen a sí mismo, son la puesta en el mundo, la puesta en

²¹² No es casual la referencia a la calidad cárnica del cuerpo ficcional, *Clavícula* empieza con un epígrafe de Marguerite Duras que dice: "Uno se encarniza. No se puede escribir sin la fuerza del cuerpo" (Sanz, 2017a: 9).

el borde, la glorificación del límite y del resplandor. Un cuerpo es una imagen ofrecida a otros cuerpos, todo un corpus de imágenes que pasan de un cuerpo a otro, colores, sombras locales, fragmentos, granos, areolas, lúnulas, uñas, pelos, tendones, cráneos, costillas, pelvis, vientres, meatos, espumas, lágrimas, dientes, babas, fisuras, bloques, lenguas, sudores, licores, venas, penas y alegrías, y yo, y tú.

(Nancy, 2016:85)

En la exposición del cuerpo y en el ofrecimiento de su materia dolorosa reside quizás aquello en lo que difieren los personajes de Luz Arranz y la voz de *Clavícula*. Los códigos de género ficcional son diferentes, Luz Arranz es un personaje de una novela criminal – aunque su diario es una inserción del estilo autobiográfico dentro de los códigos criminales– y *Clavícula* juega con la autoficcionalidad y la autobiografía como acción de difuminado de las líneas que separan la figura autoral de Marta Sanz y la voz narrativa que relata la menopausia. Lo interesante de estas dos figuras es que, pese a sus diferencias, ambas representan las posibilidades de la ficción como puesta en escena de la materia en el mundo –"las imágenes no son apariencias (...). Son el modo en que los cuerpos se ofrecen a sí mismos, son la puesta en el mundo" (*ibid.*).

Luz Arranz y la narradora de *Clavícula* son una construcción narrativa que usa las posibilidades caleidoscópicas de un sujeto enunciativo climatérico para jugar con los códigos narrativos de la ficción como límite de lo real. Ambos personajes figuran la posibilidad de que la ficción actúe como territorio apto a la creación de una materialidad divergente. A través de sus creaciones ficcionales se genera un discurso capaz de formular nuevos sentidos para los cuerpos climatéricos; capaz, quién sabe, de formular nuevos cuerpos, de crearlos y tocarlos *verdaderamente*. Un discurso ficcional que sea capaz de, como pide Jean-Luc Nancy, tocar materialmente a los cuerpos: "un discurso del cuerpo o sobre el cuerpo debe a la vez ser tocado por y tocar lo que no es en absoluto discurso (...) no puede dar sentido al cuerpo. Debe más bien tocar lo que, del cuerpo, interrumpe el sentido del discurso. Ese es el gran asunto" (Nancy, 2016: 90).

Tocar el cuerpo, ese "gran asunto" que menciona Nancy, a través de la escritura –"escribo para purgarme y le tengo fe a la posibilidad catártica de la escritura" (Sanz, 2017a:155). Los cuerpos climatéricos y menopáusicos de la propuesta ficcional de Sanz manifiestan

su catarsis en la descripción del desajuste como reivindicación de un lugar potencialmente revolucionario. Por un lado, Luz Arranz escribe un diario en el que mezcla menopausia y asesinato; por otro, *Clavícula* se anuncia, ya desde su subtítulo –(*Mi clavícula y otros inmensos desajustes*)²¹³– como la narración de una trama principal (el dolor en la clavícula como síntoma menopáusico) que se mezcla, como los asesinatos de Luz, con otras tantas dolencias (los otros *inmensos desajustes* del cuerpo).

En una y otra la idea de la narración del proceso climatérico intercalada con otras tramas –los asesinatos ficcionales de Luz y los desajustes de la narradora de *Clavícula*– resaltan la importancia del desajuste, la anomalía, el trastorno, la irregularidad que conlleva la escritura de estos cuerpos. El desajuste es la traición del cuerpo. El cuerpo al que le había sido prometido el silencio de un impecable funcionamiento que no es, al final, real. Al cuerpo menopáusico le duele su materia –y *Clavícula* es, en esencia, el relato de esos dolores ya no externalizados en otros cuerpos como hace la figura de Luz. Lo que demuestran ambas figuras es que conciencia de ese dolor es fundamental, pues es precisamente a partir de la conciencia de sus desajustes, traídos a conciencia por el dolor individual, el punto en el que nace la conciencia del desajuste colectivo. El dolor manifiesta la llegada del cuerpo a un lugar no estable, imperfecto, perturbado y el relato de cada uno de sus desajustes se puede convertir en el relato de un cuerpo que se manifiesta, abiertamente, disidente.²¹⁴

Pero la conciencia del desajuste colectivo potencialmente disidente es paliada, a menudo, por el discurso institucional que rechaza la inclinación menopáusica, sustituyendo su potencialidad disidente por la verticalidad de los discursos institucionales que las encasillan en los discursos de la patología. Por ello, tanto Luz Arranz como la narradora de *Clavícula* deberán, ante los síntomas del climaterio, presentarse ante la institución médica. Una vez allí, serán analizadas, examinadas, tratadas y catalogadas. Ambos personajes relatan el periplo institucional al que son sometidas.

²¹³ Al título visible en la portada, la novela añade un subtítulo que no es visible en la cubierta de la edición de Anagrama sino solo en la primera página, ya pasada la anteportada, en la que se lee: *Clavícula. (Mi clavícula y otros inmensos desajustes)* (2017a:5). El subtítulo es la antesala de la novela: relatos en primera persona narrativa de los desajustes de un cuerpo menopáusico.

²¹⁴ Disidente de un discurso que intenta hacer de los cuerpos un lugar programado, higiénico, vertical y normativo. Un discurso perfectamente ejemplificado en la ficción publicitaria, en las compresas y los yogures de los que habla la narradora de *Cicatriz*: "El climaterio no es sólo la edad más adecuada para que nos vendan yogures y compresas para paliar las pérdidas de orina" (Sanz, 2017a:189)

Así, Luz Arranz describe en su diario ficcional el circuito que recoge entre sus dos médicos, ginecóloga y psiquiatra: "Llegué a la consulta de Bartoldi hace ya más de una semana. Me derivaron allí desde ginecología, aunque no me eximieron de mis visitas semestrales a la doctora Llanos" (Sanz, 2017b:143). Luz relata las fórmulas en las que la institución médica intenta ajustar su cuerpo y su comportamiento a las pautas menopáusicas: "Mis dos médicos ofrecían visiones divergentes de mi malestar: la doctora del cuerpo me había hablado del alma y el doctor del alma subraya la importancia de las reacciones químicas" (*ibid*: 151). También la narradora de *Clavícula* relata sus particulares periplos institucionales, los circuitos de un cuerpo que ha de ser reglamentado y reordenado, diagnosticado y examinado:

He ido a tres o cuatro médicos de cabecera. A una aniñada neumóloga que me sugiere un tratamiento basal contra la ansiedad y a una cardióloga con pendientes de perlas que me dice: 'La ansiedad no existe. Vaya a un reumatólogo.' La farmacéutica me recomienda tratamientos osteopáticos, bolitas de azúcar, vitaminas y placeos. He ido al fisioterapeuta. Tengo el volante para un especialista en aparato digestivo. Guardo los teléfonos de un par de psiquiatras. He estado en mi ginecóloga. Me duele. Mi última esperanza es solicitar los servicios de un exorcista.

(Sanz, 2017a: 168)

En la reglamentación de los cuerpos, el paso institucional es fundamental, pues es en la consulta médica que gran parte de los discursos publicitarios cobran sentido o son consolidados. A partir de la diagnosis menopáusica ambos cuerpos pasan a ser mercadería anti-aging. Pero hasta la diagnosis, Luz y la narradora de *Clavícula* son solo, para las instituciones, cuerpos desalineados, imposibles por ello de ser remitidos a ninguna línea previamente asignada, hasta que no se declare el diagnostico no queda otra que circular por las instituciones y especialidades médicas. Como afirma Roe Sybylla en su "Situating Menopause within the Strategies of Power": "[the] consulting room can be described as a disciplining or shaping of the woman to suit masculine and medical profesional requirements" (en Komesaroff *et all*, 2011: 573)

Sin embargo, y pese a su importancia para comprender el discurso normativizador de los cuerpos climatéricos, la crítica socio-institucional no es la única capaz de acercarse a la cuestión de la reglamentación del cuerpo menopáusico. En la ficcionalización de esa experiencia institucional hay una posibilidad crítica que es capaz de alterar y hacer saltar los límites de la representación del cuerpo climatérico. La escritura del cuerpo significado con el filtro institucional abre, desde esa potencia ficcional, una posibilidad creadora de otras experiencias para los cuerpos. Porque la escritura llega al cuerpo –"Escribir toca el cuerpo, por esencia" (Nancy, 2016:13)– el relato de los cuerpos que propone Sanz es, necesariamente, una forma de modificar la materialidad, de ocuparla, la posibilidad de proponer otra forma de vivir la materia climatérica y menopáusica.

De las dos figuras ficcionales surgen dos posibilidades diferentes de la vivencia climatérica. Luz Arranz y la narradora de *Clavícula* son dos experiencias posibles de "carnación" (Nancy, 2016) de la menopausia. Ambas tocan el cuerpo de la experiencia, ambas son materia articulada a través de un cuerpo –ficcional– que vive el proceso climatérico. A través de la trama ficcional se erige un edificio de posibilidades en el límite de la escritura. Posibilidades que la ficción inaugura capaces de actuar, desde el relato de estos cuerpos, de forma a potenciar las posibilidades transformativas de la experiencia menopáusica.

En el caso de Luz y de *Clavícula* sus cuerpos infértiles no solo hablan de su experiencia en cada una de sus narrativas, sino que, además, se ponen a hablar entre ellas. Luz Arranz desde su diario inserido en la trama criminal de *Black, black, black* y la primera persona narrativa de *Clavícula* –quien, además, desde su construcción autoficcional arrastra también a este encuentro a su autora Marta Sanz– se comunican. En esta comunicación permitida por el espacio creado en la literatura surge una extensión y un alargamiento de las posibilidades actuantes de esos cuerpos considerados infértiles. A golpe de ficción, las dos figuras climatéricas, dadas como territorio yermo e infértil, sorprenden, asaltan y desmienten su improductividad a través de su impropiedad. Ellas representan todo lo que no es igual, llano o idéntico. Son la posibilidad de disidencia materializada en sus figuras corporales disconformes con la norma de la producción y fertilidad, contratiempos al ritmo certero y acompasado de la sociedad normativa de producción.²¹⁵

²¹⁵ "Las aberturas de la sangre son idénticamente las del sentido. *Hoc est enim*: aquí *tiene lugar* la identidad misma del mundo, la identidad absoluta de lo que no hace cuerpo-de-sentido (...). Tensiones, presiones,

El riesgo de narrar estos cuerpos infértiles y impropios es el mismo que conlleva toda formulación de la materia disidente en el discurso: la resistencia que nace de la norma, de la tenacidad de los cuerpos de la verticalidad y la racionalidad productiva en aceptar que, como dice Nancy "Los cuerpos de nuestro mundo no son ni sanos ni enfermos" (2016:75), sino impropios. Porque los cuerpos desarticulados de los mandatos uniformizadores son materias en movimiento, insanas y desajustadas. Aceptar estos cuerpos es aceptar la divergencia como ambiente natural de los cuerpos. Pero esto inaceptable, relatar la divergencia es siempre un riesgo.

Se pregunta el crítico Pozuelo Yvancos reflexionando precisamente sobre *Clavícula*, si la presentación de la impropiedad en el discurso literario es una necesidad o, al contrario, un riesgo innecesario de la obra: "Pero hablemos de ese riesgo en conversación literaria, que es la que aquí importa. ¿Tiene sentido que el lector conozca con tanto detalle los miedos, los protocolos de la salud de quien se halla en el climaterio, lo que se puede o no comer según que prescripciones y cuántas pastillas de Orfidal se permite para salvar el peso de las angustias que genera la menopausia?" (Pozuelo Yvancos, 2017).

Contestar a esta pregunta de una forma que haga cobrar sentido no solo la obra de Sanz sino esta investigación necesita hacerse desde otro lugar. Ese lugar ha de ser otra estructura que no se importe dinamitar los códigos literarios, sino que, al revés, busque en ellos el disolvente de unos determinados discursos reglamentarios. Otra respuesta o, quizás, la formulación de una pregunta que funciona como un antídoto a la necesidad de responder, la propone Paul Preciado al justificar su propia necesidad de vestir con nuevos y más resistentes mantos terminológicos sus escritos de disidencia: "Verán, sin embargo, que a veces, en los textos que aquí siguen, utilizo un buen número de rudimentos críticos que han sido inventados en los últimos años por los lenguajes feministas, queer, trans, anticolonialistas y de la disidencia corporal. Piensen que me pongo un manto terminológico cuando escribo" (2019:39).

flujos, coágulos, trombosis, aneurismas, anemias, hemólisis, hemorragias, diarreas, drogas, delirios, invasiones capilares, infiltraciones, transfusiones, manchas (...) clasificadas, enumeradas, cuentas sangrantes, bancos de sangre, bancos de sentido, bancos de sin" (Jean-Luc Nancy, 2016:75)

A lo que se refiere Preciado en la cita y que, en cierta medida, contesta y se defiende de las lecturas resistentes es que la creación de nuevos términos y discursos que piensen la impropiedad son imprescindibles para separar del discurso normativizador los cuerpos que, como los climatéricos, están presos de un discurso técnico-medico-ideológico que los formula y constriñe como impropiedades improductivas. Esta proliferación de nuevos términos críticos resulta imprescindible: funcionan como un disolvente de los lenguajes normativos, como un antídoto frente a las categorías dominantes. "Por una parte, es necesario distanciarse de los lenguajes científicos-técnico, mercantiles y legales dominantes que forman el esqueleto cognitivo de la epistemología de la diferencia sexual y del capitalismo tecnopatriarcal. Por otra, es urgente inventar una nueva gramática que permita imaginar otra organización social de las formas de vida" (Preciado, 2019:40).

En la reivindicación de esas nuevas organizaciones sociales y corporales para la vida, en la creación de nuevas formas de nominar el cuerpo y la experiencia el discurso ficcional tiene una exponencial potencialidad al ser un lugar de proyección de posibilidades a través de su maleabilidad inventiva y discursiva. En la creación de figuras climatéricas como las que este capítulo se esforzó por analizar pueden nacer nuevas formas de sacudir, desarticular y rearmar la materia constreñida: "Una enunciación in-articulante (...) es decir, en efecto una locura, la inminencia de una intolerable convulsión en el pensamiento" (Nancy, 2016: 77). La reivindicación de la potencialidad de esta convulsión del pensamiento formulada como impropiedad a través de la creación de nuevas gramáticas y nuevos discursos de la menopausia es lo que figuras como las de Luz y la narradora de *Clavícula* pueden encarnar, si la crítica lo permite y realza. Ese fue el trabajo crítico que se ensayó con este capítulo.

Conclusiones

La intención de esta investigación ha sido, desde su planteamiento inicial, intentar una lectura que permitiera elaborar una pequeña ecología de la violencia y la disidencia narrativamente representadas en figuras de mujeres de la novela contemporánea española de autoría femenina. Como se ha expuesto en la introducción, la amplitud de este propósito superaba los parámetros de una investigación como la que aquí se presenta. En la búsqueda de una forma de acotar el *corpus* se encontró en las obras narrativas de Marta Sanz y de Sara Mesa el material literario capaz de nutrir de figuras relevantes la investigación.

A lo largo del proceso de investigación se ha hecho evidente que la decisión fue afortunada. Al adentrarnos en la lectura y análisis de las obras de una y otra autora se han revelado una serie de figuras de mujeres, de niñas y de adolescentes, que, marcadas narrativamente por el género, tienen en esa figuración en femenino una parte importante de su significación narrativa. Además de la marca de género, fundamental en su construcción narrativa, son personajes construidas desde la violencia y el sufrimiento, marcadas por ambas contingencias en su construcción narrativa. Más interesante aún fue constatar que esos personajes de mujeres conforman, a través de los usos divergentes de esa violencia y sufrimiento a los que están sujetos una figuración narrativa de la resistencia.

Los personajes que entraron en este análisis –y otros muchos que, por falta de espacio no han podido formar parte de esta investigación– comparten una característica de resistencia que los hace especialmente interesantes. Cada una de estas figuras se aprovecha de su condición de dolencia y violencia para ejecutar su particular fórmula de agencia disidente. Esta condición las convierte en figuras de resistencia, en cierta medida, inesperadas, pues no es común encontrar un conjunto tan amplio de figuras empoderadas desde el sufrimiento, la vulnerabilidad y el dolor. Lo que esta investigación buscó fue una puesta en escena en conjunto de esas figuras de resistencia y de disidencia capaces de actuar como formulaciones divergentes y no normativas. Lo que creemos ser de interés en esta propuesta reside precisamente en esta escenografía de la disidencia articulada a

partir de personajes procedentes de diferentes tramas, diferentes narrativas y diferentes autoras pero que comparten todas esas capacidades de presentarse como una resistencia no normativa, no esperable y por ello con menor riesgo de verse condicionada y coaccionada por los mecanismos de normativización. La impropiedad y la diferencia son las grandes formulaciones de la resistencia a la violencia que representan cada una de las figuras que aquí se han analizado.

Ahora, en el cierre de esta tesis, se refuerza una idea expuesta en la introducción: cada una de las figuras que se han presentado y analizado en esta lectura es el resultado de un corte crítico personal. La selección de los personajes de las obras de Sanz y de Mesa partió de una decisión basada en criterios individuales ya que las obras de cada una de las autoras están repletas de formulaciones disidentes que podrían llenar otros capítulos o nutrir estos que aquí se han presentado. Sin duda, este es un trabajo que queda por hacer, el rastreo exhaustivo y sistemático de las figuras de disidencia y resistencia –no solo las de mujeres– que las obras de Sanz y Mesa presentan. Además, no hay que olvidar que ambas autoras están vivas y siguen escribiendo y editando, lo que hace de esa investigación un lugar abierto para empezar nuevas lecturas capaces no solo de colmar los fallos que sin duda tienen sino también de ampliar el material analizado.

Por otro lado, hay que decir que del objetivo inicial que, como se ha indicado al principio, se nutria de la voluntad de cartografiar una ecología de la violencia en los personajes, se ha transitado a una lectura más atenta a las variaciones que cada personaje encarna hacia la agencia reglada y normativa, acabando esta tesis por constituirse más bien como un rastreo de las disidencias antes que estrictamente como una ecología de las violencias. En un movimiento que se ha ido construyendo en conjunto con la propia investigación y que ha sido llevado, sin lugar a duda, por el propio material narrativo en análisis la idea de violencia, que era el punto central de la lectura, se ha derivado a la idea de impropio, de diferente y de disidente como formulación de resistencia.

Ahora bien, sin duda esa disidencia como resistencia es ya una forma de violencia y eso mismo se ha intentado demostrar en el análisis de cada uno los personajes. La violencia fue uno de los temas fundamentales que articularon esta investigación, simplemente se ha operado un giro en la forma en que esa violencia se lee en las obras. El giro consistió en considerar la violencia no como herida, pancada o sangre y pasó a estar determinada

la relación entre la actuación de los personajes hacia las fuentes de su sufrimiento. En el fondo, la violencia que aquí se consideró se mide por el grado de alejamiento que la agencia de las figuras encarna hacia los padrones reglados exigidos por la normativización y la homogeneización de los comportamientos. Violentas son, así, aquí, cada una de las figuras presentadas a lo largo de esta tesis, pues la violencia aquí se trata tiene que ver con la disconformidad que ellas presentan.

Entre los propósitos de esta tesis está la convicción crítica –personal– sobre la importancia de que la disconformidad y la disidencia de la actuación –muy especialmente de aquella articulada por cuerpos figurados de mujeres– esté representada en el arte, recibida por el público y estudiada por la crítica. La importancia de imaginar roles de resistencia a la violencia y al dolor no conformes con la normatividad es fundamental para abrir el discurso y la imaginación a nuevas posibilidades de resistencia, pues la impropiedad será una condena mientras lo propio y lo normal sea la meta. Es así como se ha presentada a cada una de las figuras conformado su particular modelo de resistencia, un modelo individual, único e irremisible a un conjunto o a un sistema normativo. Esa es su valía resistente tal y como se ha intentado demostrar en esta lectura.

Este análisis partió del cruce interpretativo entre la reflexión sobre las posibilidades significantes de la representación de la disidencia como violencia en la narrativa literaria con el estudio de la forma en la que esa disidencia y esa violencia son encarnadas por algunos de los personajes femeninos de Sanz y de Mesa. Unos personajes que, articulando la disidencia a partir de lo que no sería esperable –el sufrimiento en sus variaciones–, sorprenden al revelarse, en su figuración literaria, cargados de una actuación potencialmente violenta para el sistema que es la fuente de su dolor. Esta es, en grandes rasgos la formulación que ha fundamentado la pregunta crítica que articula investigación y a la que creemos haber contestado con cada una de las lecturas que la componen.

La pregunta axial que se ha seguido en la lectura de cada personaje se resume brevemente y tiene que ver con las posibilidades de actuación disidente y rebelde que revelan las figuras ficcionales de mujeres que, sujetas e instaladas en la opresión y el sufrimiento hacen precisamente de esa condición la potencia de su liberación. Es precisamente porque en su actuación de forma divergente en un mundo narrativo del que son solamente una pieza que estos personajes crean formaciones narrativas capaces de forzar alternativas a los perfiles impuestos por los condicionamientos de la hegemonía, estableciendo así, en

su vida ficcional, imágenes alternativas de la existencia. Porque figuran la impropiedad en un mundo narrativo del que son un engranaje disidente, son figuras que ejercen la resistencia y la violencia hacia ese mundo que las hace sufrir.

Las mujeres que aquí se han analizado se han considerado como figuras impropias y violentas porque son capaces, desde su representación literaria, de inflamar las suturas de los discursos que mantienen la estabilidad y predictibilidad de la actuación de quien está avasallado y oprimido por esas estructuras. Aún más, en el caso de esta particular investigación – repetimos, por opción crítica y no por falta de otros modelos en las narrativas de las autoras– nos hemos centrado en la especificidad de esa resistencia en las figuras femeninas. Esta condición ha hecho especialmente relevante para estudiar y reflexionar sobre una de las identidades marcadas, aquellas que ocupan, en las sociedades regladas de la heteronormatividad, el significante, cultural y políticamente determinado, *mujer*.

Con sus existencias divergentes estas mujeres narradas son la figuración de un discurso alternativo. Cada una de las figuras que se han analizado fundamenta y se abre a una lectura que ya no se pauta por la similitud y la rectitud sino, muy al contrario, por la divergencia y la diferencia encarnadas en esa actuación a la que hemos llamado *impropia* para que pueda contener el grado de rareza y diferencia que ellas encarnan. Lo que esta investigación ha intentado revelar es que hay un fondo de conocimiento en la narrativa ficcional que puede nutrir una resistencia a la rectitud y la rigidez que son el fundamento y el alimento las sociedades violentas. Como avisa Adriana Cavarero, en la rectitud reside el fundamento de la complicidad estructural "entre la verticalidad del yo y el primado de la violencia" (2014: 35). Así estas formulaciones de mujeres disidentes se pueden constituir como ejemplo para el contrapunto posible a ese primado de rectitud opresivo.

Representar mujeres divergentes, leer, investigar y señalar esas formaciones divergentes que la literatura contiene ha sido el fundamento que ha nutrido esta investigación. Se ha considerado que hay un valor crítico y potencialmente liberador en la visibilización de formaciones de la disconformidad de las mujeres ficcionales. Un valor que no reside simplemente en la plusvalía narrativa de unas acciones poco habituales en el discurso literario, sino que, posiblemente, esa disconformidad narrada contenga un valor político.

Con lo anterior como meta primordial, el objetivo de esta tesis fue elaborar una propuesta de lectura de personajes literarios de Marta Sanz y de Sara Mesa capaz de dar cabida y validez a esta hipótesis teórica. Para ello, y como ya se ha referido, se han leído a los personajes de mujeres –seleccionados– de las obras de Marta Sanz y de Sara Mesa a partir de una especificidad crítica que articuló a todas las lecturas y las hilvanó en una unidad de sentido. Esa especificidad crítica ha sido, en cada una de ellas y a pesar de sus diferencias, la de hacer visibles las formaciones de la actuación disidente que reside en las figuras ficcionales condicionadas por algún tipo de violencia y/o sufrimiento. En particular, se ha querido destacar los personajes que visibilizan con su particular actuación y figuración narrativa, la marca de la disidencia y de aquello a lo que se ha llamado aquí, su *impropiedad*²¹⁶.

Con la idea de *impropiedad* se ha querido remarcar aquello que viene siendo el punto axial de esta lectura y que es, como ya se mencionó, aquello que en estos personajes marcados por la violencia y por el dolor atenta contra los ideales de normativización y repetición opresora. Una de las conclusiones fundamentales de esta investigación, visible ya desde su planteamiento inicial. Es que la forma en la que cada una de las figuras narradas analizadas se enfrenta y se empodera desde el sufrimiento es ya la configuración de su particular formulación de actuación resistente. Es decir, las formaciones de resistencia que cada una de las figuras encarna es la actuación absolutamente particular capaz de dinamitar el orden de normalidad. Fue precisamente esa actuación particular que analizó, de forma individualmente para poder presentar en forma copilada y en conjunto en la estructuración de esta tesis.

Al operar de este modo, se ha llegado a una multiplicidad de posibilidades de actuación resistente nacidas, precisamente, del dolor, la violencia y el sufrimiento que cada uno de estos personajes encarna con sus ficciones. Cada una de las figuras representa una particular forma de resistencia, una específica forma de disidir de lo esperado hacia un cuerpo o una existencia en sufrimiento como las que encarnan estas mujeres. La calidad de la *impropiedad* que las ha agrupado como materia de estudio parte de la singularidad de ese sufrimiento al que están expuestos los personajes analizados. Sin embargo, no hay

²¹⁶ Habrá que recordar una vez más que la idea de *impropiedad* de la actuación tiene su inspiración en la formulación que hace Begonya Saez Tajafuerte cuando el cuerpo obstaculiza el sentido del discurso con su materialidad y a la que denomina, precisamente, la "impropiedad del discurso" (2014:92).

que perder de vista que esa individualidad no las separa, sino que es precisamente esa radicalidad de su individualidad resistente lo que las hace especialmente interesantes para el análisis. Es una puesta en escena teatral, cada una de las figuras entra en escena para revelar su particularidad y dar la forma al conjunto.

La hipótesis troncal que fundamentó esta lectura parte de la convicción de que, a partir del análisis en conjunto de las figuras individuales de mujeres divergentes e impropias es posible iluminar algunas de las formaciones de resistencia que comparten entre si estas figuras. Darnos cuenta de que, a pesar de sus actuaciones individuales, nacidas de su particular mundo narrativo y procedentes de dos *corpus* autorales diferentes, los personajes de mujeres analizados mantienen puntos de conexión en la elaboración de la resistencia fue el primer paso para determinar la validez e interés de esta investigación. La articulación y estructuración final de esta investigación partió de esa conciencia de sororidad en la diferencia. A cada uno de los personajes de mujeres analizados se ha rastreado –individualmente en la primera parte y con formaciones de conjunto en la segunda– las formas específicas de la actuación disidente como resistencia. La resistencia, este caso, a ser aplastadas por el sufrimiento y la violencia que las intenta sujetar y dominar en cada uno de los contextos de las narraciones de las que provienen.

Hay que resaltar que en la preparación de esta investigación una idea ha destacado tempranamente y ha orientado la estructuración de la lectura: la convicción de la necesidad de reivindicar la enfatización en las producciones culturales las formulaciones de la impropiedad como forma de violencia y resistencia hacia la normativización de los comportamientos y los cuerpos. En ese sentido, no deja de ser interesante resaltar nuestra convicción que las formulaciones emancipadoras deben surgir de un discurso –como es el caso de estas figuras de Sanz como de Mesa– que no se limite a la mera reproducción de la violencia sistémica, sino que imprima a la agencia de esa impropiedad y esa violencia la individualidad de un cuerpo y de un discurso. La noción de personaje y de figura, que articula toda esta tesis y que toma el relieve por en cima de nociones como las de trama o historia narrativa se deben a esta convicción crítica. Creemos que ha sido ampliamente justificado el hecho de que esta lectura se centre, base y fundamento en los personajes como figuras individualizadas de sus tramas narrativas.

Una vez individualizados y leídos en su figuración, lo que revelaron los personajes aquí analizados es que la dolencia, el sufrimiento y el malestar son la condición de la existencia individual bajo los condicionamientos de la normatividad. En la disidencia de esa homogeneización estos personajes se hacen violentos para el sistema. La noción de violencia opera, entonces, un desplazamiento pues deja de ocupar simplemente el lugar del victimario para constituirse también como el resultado de la acción de disidencia de la que, como estas figuras, decide no actuar conforme. Esa no conformidad es aquello que acaba siendo leído como una violencia. La impropiedad que figuran estos personajes es, así, una violencia: una violencia contra la violencia.

Fue así como este intento teórico nació de una propuesta que partía solamente de la lectura de la violencia, pero que acabó convirtiéndose en un rastreo de las formulaciones de la resistencia en las posibilidades de disidencia de cada una de las figuras. Y no está de más reforzar que esas posibilidades críticas surgen de la lectura de cada una de las figuras como representación individual de la impugnación de una entidad fija, normativa y esperada. Así, leer la particular resistencia de cada una de las figuras como disrupción de un sistema que elimina y uniformiza las formas de la existencia disidentes y divergentes fue ya una forma de enfatizar la violencia. Pero en nuestro caso, una violencia que actúa contra ese sistema violento, normativo y reglado que es la fuente principal del sufrimiento de cada una de las figuras. Entonces, habrá que enfatizar que esta tesis no ha sido llanamente el lugar de la lectura de la violencia en las obras literarias sino la búsqueda de algunas de las formas particulares de resistencia que estas figuras ficcionales encarnan. U formulación de la resistencia que surge cuando la actuación de la víctima del sufrimiento no es la esperada, es la resistencia de la impropiedad, de lo que no está de acuerdo, de lo que difiere de lo esperado.

Sería interesante desde el punto de vista crítico un trabajo –que esta lectura no profundizó y que es, sin duda, un trabajo que queda pendiente– que tiene que ver con las consecuencias sociales de la circulación de estas figuras ficcionales en el arte. Conceptos como los de violencia subjetiva y violencia sistémica u objetiva tematizados por Slavoj Žižek (2009) se pueden leer en la narrativa como el equivalente ficcional entre el mundo del texto impregnado de la violencia sistémica y hacer coincidir en la categoría narrativa del personaje la violencia subjetiva. Esta posibilidad abre nuevas lecturas, cada vez más

impregnadas de las condiciones de la existencia capaces de articular un discurso cada vez más efectivo políticamente.

Para ello, las teorías del sujeto de rendimiento de Byung Chul Han –que extreman la categoría sistémica de Žižek– son una vía muy interesante y a la que no se ha podido, por limitaciones de espacio, dar continuidad. En la teoría de Chul Han las categorías de Žižek son llevadas a un paroxismo que acaba haciendo coincidir la violencia del sistema con la constitución del propio sujeto en una sociedad que ya no es represiva sino imperativa (2017b) de rendimiento, de felicidad, de la positividad, todo aquello contra lo que cada una de las figuras que se han leído se resiste.²¹⁷

Este cuerpo asfixiado en sus propios mandatos de producción y positividad ya no está reprimido como en las sociedades disciplinarias, sino profundamente deprimido, pues ha interiorizado el mandato de violencia, es ahora un sujeto de autoexplotación, en la que "víctima y verdugo ya no pueden diferenciarse" (Han, 2017b:22). Lo que se ha intentado demostrar en el análisis de esas figuras de Sanz y Mesa es que una de las posibilidades y fuga de ese sistema de explotación y sufrimiento interiorizado reside en la inadecuación y en la capacidad de existir desde una actuación disidente.

En el ordenamiento de la investigación se han creado dos grandes grupos de análisis que constituyen la primera y la segunda parte de la investigación. En la primera parte *Cuadro I: Escenas del dolor. La potencia del sufrimiento* se han leído personajes de Sanz y Mesa de forma individual agrupadas según tres de las grandes formas de representación del sufrimiento: el *sacrificio*, la *angustia* y la *agonía*.

Con sacrificio hemos presentado a dos mujeres de dos obras de Marta Sanz. Luz (1.1.1) y Eva (1.1.2), que representan una de las formas más comunes de sufrimiento, la entrega abnegada del sacrificio. Pero hacen de esa entrega no una forma de auto explotación sino de potencia el sacrificio que encarna cada una de las mujeres acaba siendo la vía de su liberación. El sacrificio que representan no es pérdida y sufrimiento sino conquista y

²¹⁷ "El sujeto típico de la modernidad tardía, obligado a aportar rendimientos, no está sometido a nadie. En realidad, ha dejado de ser sujeto, pues lo que caracteriza al sujeto es el sometimiento (...). Ahora, el sujeto se positiviza; es más, se libera, convirtiéndose en un proyecto (...) El sujeto obligado a aportar rendimientos se explota a sí mismo hasta quemarse del todo (burnout)." (Han, 2017b: 73, 74)

empoderamiento. En *angustia* se recupera otro de los temas habituales del sufrimiento y de la violencia, la constricción. Retomando su origen etimológico que remite a la idea de angosto, pero también a partir de la idea de que la angustia también surge en el espacio sin límites –en la dicotomía que va de la claustrofobia a la agorafobia– se leen a tres personajes, todos creados por Sara Mesa. En cada una de las figuras de la angustia se ha intentado demostrar como el sentimiento de congoja y miedo que de que se nutre la angustia no es siempre, necesariamente, el origen de una parálisis de la acción, sino que puede constituir, como la anterior, una fuente de empoderamiento hacia la liberación de las constricciones. Encerrando la primera parte se han leído a dos personajes de Marta Sanz bajo la noción de *agonía*. Para el personaje que agoniza no hay parálisis sino acción. Agonizar es –y lo es desde sus orígenes griegos– una actuación. Venciendo o perdiendo, la que agoniza está en lucha contra la fuente de su sufrimiento e intentando zafarse de él. Una vez más, la agonía es la formulación de una liberación y no de un sometimiento. Es una violencia ejercida contra la violencia, es una violencia impropia, que se quiere zafar y liberar.

En la segunda parte *Cuadro II: La escena del cuerpo: episodios de gestualidad* se han presentado los personajes de una forma colectiva sin por ello perder la idea central que consistió en leer a los personajes en su individual manifestación de la disidencia. La segunda parte, a diferencia de la primera que organiza la lectura en las tres formas del sufrimiento, organiza la lectura en la manifestación material –corporal– de los personajes. Para ello, se ha dividido la lectura en dos grandes grupos: el de las niñas (2.1) y el de las climatéricas (2.2). Lo que se ha intentado demostrar con una división fue marcar la formulación de la disidencia a través de la materialidad del cuerpo, pero, sobre todo, a través del gran tema de la fertilidad. Niñas y menopaúsicas ocupan, cada una, una de las puntas de los cuerpos no fértiles, no productivos.

Las niñas que aún no han tenido su menarquía son cuerpos imprevisibles y peligrosos, el miedo de la sexualización y a sus consecuencias aún no es un hecho, pero está siempre al acecho. Ya las menopaúsicas ocupan el último de los capítulos precisamente por su lugar de destaque en el esquema de la disidencia. Los cuerpos menopaúsicos o en proceso climatérico son materialidades que están en condiciones de no asumir el contrato de reproducción con el sistema.

En el capítulo final se han leído dos personajes de Marta Sanz que entablan un diálogo no solo en esta lectura que los compara sino también en la ficción de la que provienen. Luz Arranz (Sanz, 2017b) y la narradora de *Clavícula* (2017a) son la elaboración ficcional de una potencia que reside solamente en los cuerpos que han abandonado una parte del sistema productivo y reproductivo. Como las niñas, habitan cuerpos infértiles, pero en su caso, irremediabilmente infértiles. El lugar desde el que hablan ya no tiene vuelta atrás, son cuerpo que ya no producirán y ello trae consecuencias en sus actuaciones. Cada una de las figuras, de una manera muy distinta representa esta configuración: una actuación sin miedo a la deuda ni al intercambio del sistema reproductor. No hay fertilidad y eso les otorga un lugar de acción diferente de las demás figuras.

Al final de esta investigación y después de las lecturas que, aun manteniendo la pregunta crítica articular, se ha intentado que fueran plurales y desde diferentes enfoques metodológicos y críticos podríamos aventurar algunas constataciones que se han verificado. Así, en primer lugar, es posible afirmar que la decisión de plantear la lectura en conjunto de estas figuras, independientemente de su origen narrativo o autoral ha permitido agrupar en sus parecidos sus agencias resistentes y disidentes. Tanto en la primera parte en la que las figuras se analizaron bajo el signo de un tipo de sufrimiento específico (sacrificio, angustia y agonía) como en la segunda parte en la que la lectura se ha organizado con el criterio de la configuración material (los cuerpos infantiles y menopaúsicos) de los personajes, se puede afirmar que se ha logrado uno de los objetivos primordiales de esta investigación: la detección de respuestas disidentes y resistentes en las figuras de mujeres ficcionales.

Para esta investigación ha sido importante destacar a las figuras sin tener en cuenta los factores que habitualmente nutren a la crítica literaria –y que sin duda ocupan la gran mayoría de los estudios sobre la obra de Sanz y Mesa– y que tienen que ver con el análisis de los personajes tanto en el contexto de su encuadre en el todo narrativo como en el de la bibliografía autoral. Esta condición fue fundamental para revelar las configuraciones de resistencia y disidencia de los personajes. Al despojar la lectura de las constricciones autorales, bibliográficas, editoriales, pero también de consideraciones de tipo temático o narrativo, los personajes se han presentado desde su agencia desnuda de otras contextualizaciones que no sean las de su propia agencia. Esta condición, este presentarse al análisis sin el tejido que suele revestir el análisis literario permitió leer a los personajes

de mujeres no como un síntoma de la narrativa sino como la actualización de una idea que, desde la ficción, quiere retornar a la praxis y a la materialidad.

Así, por un lado, los personajes de las mujeres se han analizado en tanto la simulación literaria de una praxis posible y por otro, las formas de resistencia que ellas elaboran se han leído como la puesta en escena de una actuación divergente que resalta la condición de sufrimiento de determinadas existencias en espacio social. Lo que se quiso hacer con esta investigación fue reclamar, a través de las obras y los personajes de Marta Sanz y de Sara Mesa, un posicionamiento de la palabra literaria en un lugar estructural y cargado de significado, cargado también de la potencia de la *praxis*.

Si esta tesis ha empezado preguntándose sobre las potencialidades de la representación de la violencia en la ficción como articulación de un discurso de resistencia y de disidencia, ha acabado ampliando su espectro de sufrimiento más allá de la violencia. A través de la lectura atenta de las obras de ambas autoras se hizo evidente que la violencia toma formas muy variadas cuando es representada bajo el significante mujer o niña como las figuras que aquí se leen. La violencia toma formas más amplias que la herida, la sangre o la víscera, el disparo o el golpe de cuchillo. La violencia que representan estas figuras se nutre de un sistema que es la fuente primaria de la violencia. En este esquema viciado, la representación, lectura y exposición de personajes y figuras que hacen de la fuente de violencia el lugar de su liberación es, sin duda, un lugar crítico de interés.

Sin embargo, y como una tesis suele ser un lugar inacabado, ha quedado mucho trabajo por hacer y otro ya hecho pero que no tuvo cabida en estas páginas. En primer lugar, la selección de los personajes analizados partió de varias amputaciones y cortes severos en el *corpus* de cada una de las autoras. No haría falta conocer la totalidad de la obra de cada una de ellas para notar algunas ausencias destacadas. Algunas de obras reconocidas por el público y otras por el *establishment* y la crítica no han entrado en esta investigación por una cuestión que pasó, esencialmente, por la gestión del tiempo y el espacio que una investigación de este tipo requiere. Sin duda, ha quedado por hacer mucho trabajo en la obra publicada de ambas autoras y no hay que olvidar la obra que es expectable que cada una venga aún a publicar. Quedará en abierto para una futura investigación o publicaciones

Esta investigación asumió, pues, que el discurso literario es capaz de influir en el esquema social de la comunidad de sus lectores, esquema que tiene, inevitablemente, una conexión directa con la posibilidad y la forma que toma la acción de los integrantes de esa comunidad culturalmente afectada.²¹⁸ Entonces, es posible afirmar que lo que se ha intentado con esta investigación fue la creación de una malla teórico-lectora capaz de hacer salir a los personajes de su confinamiento literario. Hacer saltar a los personajes de su restricción ficcional anunciando su capacidad de afectación es ya una formulación teórica comprometida. No quisiera acabar esta investigación sin destacar y resaltar que esta lectura, siendo una lectura crítica de unas obras y unos personajes literarios apunta a influir en las prácticas culturales y sociales de las que cada una de las figuras es también parte.

Lo que este trabajo se propuso demostrar es que es posible encontrar en las obras ficcionales de Marta Sanz y de Sara Mesa, una determinada configuración de los personajes de mujeres que es disruptiva y capaz de cargar de significaciones de resistencia. Desde unos proyectos literarios dialogantes pero diferentes, son ambas autoras relevantes cuyo análisis crítico es y sigue siendo necesario. Sin duda habrá que asumir que esta tesis no agota, ni mucho menos, las posibilidades y las configuraciones narrativas de la resistencia que ocupan la obra de cada una de ellas. Mucho trabajo queda aún por hacer en una obra ficcional en la que abundan los personajes de mujeres que usan la violencia como forma de disidencia, de resistencia, de creación agonística de otros discursos y significados capaces de ocupar el *significante* mujer secuestrado por el discurso hegemónico normativo.

Terminamos de la misma forma que empezamos, reclamando, con las palabras de Françoise Collin que abrieron la introducción de este trabajo, que se les de voz, a ellas, para que puedan hablar: "pero ella habla, ella es la que habla y quiere ser oída en lo que

²¹⁸ La filósofa Sally Haslanger en su "What is a social practice" sistematiza este nexo entre la construcción cultural y la actuación -agencia- de la comunidad por ella influida: "how can culture, background practices, and social structures shape our behavior without undermining our agency? (...) If I want to praise you, or comfort you, or insult you, culture provides meanings - of words, of gestures (...), of things (...) - that serve as a palate of options to choose from. In this way, culture both enables and constrains action" (Haslanger, 2018: 214). También Françoise Collin se pregunta por los límites y las posibilidades de enunciación y actuación del pensamiento feminista, especialmente del concepto de "sujeto" en ese pensamiento. Anunciar la necesidad de abolición de las construcciones opresoras usando, a la vez, parte de las mismas herramientas que se quieren deconstruir es, sin lugar a duda, una cuestión vital para el pensamiento y la praxis materialista: «¿Cómo actuar, pues, sin acompañarse de la figura del dominio?» la pregunta de Collin (2006: 31) resume los celos y da en el nervio del los límites y la urgencia de un pensamiento cultural material.

ella dice. La diferencia es teóricamente indecible, pero se decide y se redecide en toda relación (2006:37). Hablar en relación. Poner a las figuras del sufrimiento y de la resistencia en un mismo escenario para que hagan una particular coreografía revolucionaria. A las preguntas que nos hemos planteado desde que ha empezado este camino teórico que aquí se concluye se podrían sintetizar con una idea que es como un mote teórico-práctico, una consigna crítico-material.

Hablar en relación, la puesta en escena que fue esta investigación aspira a ser un momento de un dialogo que no empieza ni acaba en ella. *Hablar: toda respuesta será siempre dialogal. Esta investigación aspira a ser una frase de ese diálogo.*

Bibliografía

AAVV

- (2017) *Tríos*. [Ed. Paola Tinoco], Barcelona: Anagrama.

AHMED, Sara

- (2008) "The politics of good feeling" en *ACRAWASA e-journal*, Vol.4 nº1. Disponible en: <http://www.acrawsa.org.au/files/ejournalfiles/57acrawsa5-1.pdf> [Acedido en 9/03. 2019].
- (2010a) "Happy Objects" en *The affect theory reader*, Melissa Gregg y Greory J. Seigworth [eds.], Durham and London: Duke University Press.
- (2010b) *The promise of hapiness*, Durham and London: Duke University Press.
- (2015) Ahmed, Sara. *The cultural Politics of Emotion*, UK, Edinburgh University Press.

ALBERCA M.

- (2007). *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid: Biblioteca Nueva.

ARISTÓTELES

- (trad. 1992), *Poética* en *Aristóteles. Horacio. Artes poéticas*, Aníbal González (ed.), Madrid: Taurus.

AZPEITIA GIMENO, Marta

- (2001) "Viejas y nuevas metáforas: feminismo y filosofía a vueltas con el cuerpo", en *Piel que habla. Viaje a través de los cuerpos femeninos*. Barcelona: Icaria.

BARKER, Elton T. E.

- (2009) *Entering the agon. Dissent and authority in Homer, historiography and Tragedy*. Oxford University Press.

BARTHES, Roland

- (1972) "Escribir: ¿verbo intransitivo?", en *Los lenguajes críticos y las ciencias del hombre*. Barcelona, Barral Editores

- (1977) *Introducción al análisis estructural de los relatos*, en Silvia Niccolini (comp.), *El análisis estructural*. Argentina: Centro Editor de América Latina.
- (2003) *El grado cero de la escritura*. Argentina: Siglo Veintiuno
- (2004a) *Roland Barthes por Roland Barthes*. Barcelona: Paidós
- (2004b) *Lo neutro. Curso del Collège de France, 1978*. Argentina: Siglo Veintiuno
- (2011a) *Fragments de un discurso amoroso*. Argentina: Siglo Veintiuno
- (2011b) *S/Z*. Argentina: Siglo Veintiuno

BATAILLE, George

- (2018) *Teoría de la religión. El culpable*. Barcelona: Penguin Random House.

BAUDRILLARD, Jean

- (1999). *El intercambio imposible*. Madrid: Cátedra.

BECERRA MAYOR, David

- (2015) "Marta Sanz: del realismo a la posmodernidad (contra la posmodernidad)" en David Becerra Mayor (coord.), *Convocando al fantasma. Novela crítica en la España actual*. Madrid: Tierradenadie, pp. 107-159.

BECERRA MAYOR, David *et al.*

- (2013). *Qué hacemos con la literatura*. Madrid: Akal.

BENJAMIN, Walter

- (2004) *Libro de los pasajes*, Rolf Tiedmann (ed.), Madrid: Akal
- (2008) "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica" en *Obras I, vol.2*, Madrid: Abada.
- (2009) "Experiencia y pobreza" en *Obras II, vol. 2*, Madrid: Abada

BESSA-LUÍS, Agustina; REGO, Paula

- (2014). *As Meninas* (Pinturas, Paula Rego. Texto, Agustina Bessa-Luís), Lisboa: Guerra e Paz.

BIRULÉS, Fina

- (2015) *Entreactos. En torno a la política, el feminismo y el pensamiento*, Madrid: Katz

BIRULÉS, Fina *et al.*

- (1995) *El género de la memoria*, Pamplona: Pamiela.

BUTLER, Judith

- (2002) *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*. Barcelona: Ediciones Paidós.

- (2006) *Vida precaria: el poder del duelo y la violencia*, Buenos Aires: Paidós.

- (2007) *el género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona: Paidós.

- (2014) "Vida precaria, vulnerabilidad y ética de cohabitación" en *Cuerpo, memoria y representación. Adriana Cavarero y Judith Butler en diálogo*. Begonya Saez Tajafuerce (ed.). Barcelona: Icaria.

- (2017a) *Cuerpos aliados y lucha política. Hacia una teoría performativa de la asamblea*. Barcelona: Paidós.

- (2017b) *Mecanismos psíquicos del poder*, Madrid: Cátedra.

CATELLI, Nora

- (2015). "Roland Barthes, el lector irreprochable" *Babelia. El país* (20/08/2015).

- (2017) «Cánones equivocados: sobre el destino de Cabrera Infante y otros desvíos mortíferos» en *Ctxt. Revista Contexto*, n.100, 20/01/2017.

CASPÃO, Paula

- (2015) "Invertir inclinaciones. ¿Hay vida en el 'hacer teórico?' en *Ejercicios de ocupación. Afectos, vida y trabajo*. Ixiar Rozas y Quim Pujol (eds.) Barcelona: Ediciones Polígrafa, pp.125-150.

CAVARERO, Adriana

- (2009) *Horrorismo. Nombrando a la violencia contemporánea*. Barcelona: Anthropos.

- (2014), "Inclinaciones desequilibradas", *Cuerpo, memoria y representación. Adriana Cavarero y Judith Butler en diálogo*. Begonya Saez Tajafuerce (ed.). Barcelona: Icaria.

- (2019) "Unbalance inclinations"; *Papeles del CEIC*, vol. 2019/2. (<http://dx.doi.org/10.1387/pceic.20878>).

CHASSAING, Irene; VALCKE, Juliette

- (2018). *Le sacrifice et le don. Représentations dans la littérature et les arts francophone*. Canada: Perce-Neige.

CLOUGH, Patricia T.

- (2010) "The affective turn. Political Economy, Biomedica, and Bodies" en *The affect theory reader*, Melissa Gregg y Greory J. Seigworth [eds.], Durham and London: Duke University, pp- 206-225.

COLLIN, Françoise

- (2006). *Praxis de la diferencia*. Barcelona: Icaria

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix

- (2012) *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-textos

DERRIDA, Jacques

- (2011). *Pasiones*. Argentina: Amorrortu

- (2017) 'Psyqué. Invención del otro (conferencia Universidad de Cornell 1984) en *'Psyqué. Invención del otro*, Argentina: Ediciones la Cebra.

DE QUINCEY, Thomas

- (2006). *Del asesinato considerado como una de las bellas artes*. Madrid: Alianza.

EAGLETON, Terry

- (2005) *Ideología. Una introducción*. Barcelona: Paidón

- (2011) *Dulce violencia. La idea de lo trágico*. Madrid: Editorial Trotta.

FASZER-McMAHON, Debra; KETZ, Victoria L.

- (2015). *African Immigrants in contemporary Spanish texts. Crossing the Strait*. USA: Routledge.

FERNÁNDEZ-CUESTA, Manuel

- (1997), "Marta Sanz. La libertad y la palabra". Entrevista en *Mundo Obrero en Internet*.

FREIXAS FARRÉ, Anna

- (2015) *Abuelas, madres, hijas. La transmisión sociocultural del arte de envejecer*. Ana Freixas Farré (ed.). Barcelona: Icaria.

FOUCAULT, Michel

- (1992) 'A escrita de si', en *O que é um autor?* Lisboa: Passagens

- (2010) *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. Madrid: Siglo XXI

GARRIDO Domínguez, Antonio

- (2011) *Narración y ficción. Literatura e invención de mundos*. Madrid: Iberoamericana.

GEHM, Sabine; HUSEMANN, Pirkko; VON WILCKE, Katharina

- (2007) *Knowledge in motion. Perspectives of artistic and scientific research in dance*. Sabine Gehm; Pirkko Husemann; Katharina von Wilcke (eds.) Alemania: Transcript.

GENETTE, Gerard

- (1972) *Figures III*, Paris: Seuil

GIRARD, René

- (2012) *El sacrificio*. Madrid: Ediciones Encuentro.

- (2016) *La violencia de lo sagrado*. Barcelona: Anagrama.

GOFFMAN, Erving

- (1986). *Frame analysis. An essay on the organization of experience*. EEUU: Harper and Row

GÓMEZ GARCIA, Manuel

- (2007). *Diccionario Akal de Teatro*. Madrid: Akal

GREGG, Melissa; SEIGWORTH, Gregory

- (2010), *The affect theory reader*, Melissa Gregg y Greory J. Seigworth [eds.], Durham and London: Duke University Press.

GURIAN, Max

- (2011). "Las máscaras negras del deseo" en *Revista de Libros*, nº172, 01/04/2011. <<https://www.revistadelibros.com/articulos/marta-sanz-en-la-novela-black-black-black-muestra-lo-negro-del-deseo#comentarios>> [Accedido en 04/05/2019].

HABERMAS, Jürgen

- (1998). *Facticidad y validez*, Madrid: Trotta

HAN, Byung-Chul

- (2017a) *La agonía del eros*, Barcelona: Herder

- (2017b) *La sociedad del cansancio*, Barcelona: Herder

HASLANGER, Sally

- (2017). "Culture and Critique", *The Aristotelian Society Supplementary Volum XCI*. Doi: 10.1093/arisup/akx001.

- (2018) "What is a Social Practice?", *The Royal Institute of Philosophy Supplement*. Doi: 10.1017/S1358246118000085.

HERMAN, David

- (2003), *Narrative Theory and the Cognitive Sciences*, Stanford: CSLI Publications.

HILLIS MILLER, J.

- (2005). "Derrida y la literatura" en *Jacques Derrida y las humanidades: un lector crítico*. Tom Cohen (ed.). Argentina: Siglo veintiuno.

HUIZINGA, Johan

- (2007) *Homo ludens*. Madrid: Alianza

KIERKEGAARD, Soren

- (2007) *El concepto de la angustia*. Barcelona: Alianza.

KOMESAROFF *et all*

- (2011), *Reinterpreting menopause. Cultural and Philosophical Issues*, Paul A. Komesaroff, Philipa Rothfield y Jeanne Daly (eds.). Inglaterra: Routledge.

KRAKAUER, Siegfried

- (2010) *La novela policial: un tratado filosófico*. Buenos Aires, Paidós.

LEPECKI, André

- (2006) *Exhausting dance. Performance and the politics of movement*. EEUU: Routledge.

- (2011) "Coreopolítica e coreopolícia" en *ILHA*, vol. 13, nº1 (p.41-60), Brazil, ISSN: 2175-8034

LINO, Shanna

- (2016) "Mediated Moralities of Immigration: Metaphysical Detection in Marta Sanz's *Black, black, black*" in *African Immigrants in contemporary spanish texts: crossing the strait*, Debra Faszler-Mcmahon y Victoria L Ketz (ed.), EEUU: Routledge

LOSADA, Elena

- (2012) "Esperando un destino. Dos personajes de Clarice Lispector: Virginia y Macabea" en *Del instante a la eternidad. Exégesis sobre 'La espera' en la escritura de mujeres*. José Luis Arraéz Llobregat y Amelia Peral Crespo (Coords.), Alicante: Universidad de Alicante.

LOSADA, Elena; PASZKIEWICZ, Katarzyna

- (2015). *Tras la pista. Narrativa criminal escrita por mujeres*. Barcelona: Icaria.

MACÓN, Cecilia

- (2014) "Género, afectos y política: Lauren Berlant y la irrupción de un dilema", *Debate Feminista*, vol. 49, pp- 163-186, México: Centro de Investigaciones y Estudios de Género, Universidad Nacional Autónoma de México.

MARTÍNEZ-QUIROGA, Pilar

- (2017). "Black, black, black by Marta Sanz: From 'Hyperhysterical' Crime Fiction to Social Realism" en Nancy Vosburg, Nina L. Molinaro (ed.) *Spanish and Latin American Women's Crime Fiction in the New Millennium: From Noir to Gris*. UK: Cambridge Scholars Publishing.

MASSUMI, Brian

- (2003) *Parables for the virtual. Movement. Affect, Sensation*. USA: Duke University Press.

- (2015) "Navegar movimientos. Conversaciones de Mary Zournazi con Brian Massumi" en *Ejercicios de ocupación. Afectos, vida y trabajo*. Ixiar Rozas y Quim Pujol (eds.) Barcelona: Ediciones Polígrafa.

MESA, Sara

- (2008a) *La sobriedad del galápagos*, Badajoz: Diputación de Badajoz.

- (2008b) *No es fácil ser verde*, León: Everest.

- (2010) *El trepanador de cerebros*, Zaragoza: Tropo.

- (2015) "Es necesario que el narrado se disuelva, se quite de en medio". Entrevista de Alberto Gordo - El Cultural/El mundo, 04/03/2015.

- (2016a) *Mala letra*, Barcelona: Anagrama

- (2016b) "Sara Mesa: 'Si algún día escribo algo realmente bueno, será dentro del cuento'" *El Cultural: Libros*. 22/01/2016 <<https://www.elcultural.com/revista/letras/Sara-Mesa-Si-algun-dia-escribo-algo-realmente-bueno-sera-dentro-del-cuento/37525>> [Accedido en 04 marzo 2019].

- (2017a) *Cicatriz*, Barcelona: Anagrama [primera edición 2015]

- (2017b) *Incendios invisibles*, Barcelona: Anagrama.

- (2017c) *Cuatro por cuatro*, Barcelona: Anagrama [primera edición 2012].

- (2018a) *Cara de pan*, Barcelona: Anagrama.

- (2018b) "Sara Mesa: 'La literatura viva es rebelde y se sale del tiesto'", *ABC Cultural* 25/09/2018 <https://www.abc.es/cultura/cultural/abci-sara-mesa-literatura-viva-rebelde-y-sale-tiesto-201809260036_noticia.html> [Accedido en marzo 2019].

- (2018c) "Sara Mesa: 'La esencia de la literatura es el conflicto, no la perfección ni la belleza'", *El cultural* 21/09/2018 <<https://elcultural.com/sara-mesa-la-esencia-de-la-literatura-es-el-conflicto-no-la-perfeccion-ni-la-belleza>> [Accedido en mayo 2020]

- (2019) *Silencio administrativo*, Barcelona: Anagrama.

MESA, Sara y SANZ, Marta

- (2017) *Visiones de la novela III*, Sara Mesa & Marta Sanz, 25 de noviembre de 2017 *Literaktum. La ciudad de las palabras*. [Vídeo] Recuperado de URL: <https://youtu.be/mC9dDirnLFA>

METELO, Verónica Gullander

- (2007) *Focos de intensidad / Linhas de abertura. A activação do mecanismo performance 1961-1979*. Disertação de mestrado em História da arte contemporânea. Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, Portugal.

MOLAS FONT, Maria Dolors; BAUTISTA, Aroa Santiago

- (2016) *La infancia en femenino: las niñas. Imágenes y figuras de la filiación*. Maria Dolos Molas Font y Aroa Santiago Bautista (eds.). Barcelona: Icària

MOUFE, Chantal

- (2007) "Artistic Activism and Agonistic Spaces" en *Art&Research, A journal of ideas, contexts and methods*, vol. 1 n°2, ISSN 1752-6388.

- (2014), *Agonística: pensar el mundo políticamente*, Argentina: Fondo de cultura económica.

MOUFFE, Chantal *et al.*

- (2008) "Art as an Agonistic Intervention in Public Space", *Art as a Public Issue: how art and its institutions reinvent the public dimension*, Amsterdam: Nai.

NANCY, Jean-Luc

- (2016) *Corpus*. Madrid: Arena Libros

NGAI, Sianne

- (2005) *ugly feelings*, Reino Unido: Harvard University Press

OVEJERO, José

- (2012). *La ética de la crueldad*. Barcelona: Anagrama

PAVEL, Thomas

- (2005). *Representar la existencia. El pensamiento de la novela*. Barcelona: Crítica.

PEIXINHO, Ana Teresa

- (2018) "Otzi, a múmia glaciária e as suas sobrevidas: a personagem nas novas narrativas de ciência", *Mediapolis*, Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, nº6, ISSN 2183-5918.

PÉREZ GALÍ, Aimar

- (2015) "La comunidad sudorosa" en *Ejercicios de ocupación. Afectos, vida y trabajo*. Ixiar Rozas y Quim Pujol (eds.) Barcelona: Ediciones Polígrafa, pp. 217-236.

POZUELO YVANCOS, José María

- (2017) "Clavícula: Marta Sanz, la crisis del cuerpo", *Abc cultural*, 04/04/2017. Disponible en: https://www.abc.es/cultura/cultural/abci-clavicula-marta-sanz-tesis-cuerpo-201704040044_noticia.html?ref=https%3A%2F%2Fwww.google.com%2F [Consultado: 26/01/2020]

PRECIADO, Beatriz

- (2013) "Teoría queer: notas para una política de lo anormal o contra-historia de la sexualidad" en *Revista de observaciones filosóficas*, Nº15

PRECIADO, Paul B.

- (2016) *Manifiesto contrasexual*, Barcelona: Anagrama
- (2019) *Un apartamento en Urano. Crónicas del cruce*. Barcelona: Anagrama.
- (2019b) *Entrevista a Paul B. Preciado: 'Soy un disidente del sistema sexo-género'* Àrtic, Betevé [Vídeo]. Recuperado de URL: <https://www.youtube.com/watch?v=Aa-RiOuYiE4>

REIS, Carlos

- (2014) *Pessoas de Livro. Estudos sobre a Personagem*. Coimbra: Centro de Literatura Portuguesa.

- (2017) "Para uma teoria da figuração. Sobrevidas da personagem ou um conceito em movimento" en *Letras de Hoje*, Porto Alegre, v. 52, n. 2, p. 129-136, abr.-jun. 2017
- (2018) *Dicionário de estudos narrativos*. Coimbra: Almedina.

RICH, Adrienne

- (2010) *Sobre mentiras, secretos y silencios*. Madrid: Horas y horas

RITA, Annabela

- (2009) "Focalização" en *E-Diccionario de Termos Literários (EDTL)*, Carlos Ceia (coord.), ISBN: 989-20-0088-9, <<http://www.edtl.com.pt>>, consultado en 01-10-2018.

RODRÍGUEZ FICHER, Ana

- (2015) "Conocimiento y corrupción", *El País*, 10/04/2015. Disponible en https://elpais.com/cultura/2015/04/16/babelia/1429182975_382605.html en [Accedido a 02/12/2018]

ROZAS, Ixiar

- (2015) "Pulsión textual. Notas inacabadas o algunos injertos" en *Ejercicios de ocupación. Afectos, vida y trabajo*. Ixiar Rozas y Quim Pujol (eds.) Barcelona: Ediciones Polígrafa, pp.107-124.

SAEZ TAJAFUERCE, Begonya *et. al.*

- (2014). "Pensando poniendo el cuerpo" en *Cuerpo, memoria y representación. Adriana Cavarero y Judith Butler en diálogo*. Begonya Saez Tajafuerce (ed.). Barcelona: Icaria.

SAEZ TAJAFUERCE, Begonya; GONZÁLEZ, Ana Cecilia

- (2014). "El cuerpo en/del arte: la experiencia de lo éxtimo". *Res Publica. Revista de Historia de las Ideas Políticas* 492 Vol. 17 Núm. 2: 491-502

SANZ, Marta

- (1995) *El frío*, Madrid: Debate.
- (1997) *Lenguas muertas*, Madrid: Debate.
- (2003) *Animales domésticos*, Madrid: Destino.
- (2006a) *El canon de normalidad*, Madrid: H Kliczkowski - Onlybook.

- (2006b) *Susana y los viejos*, Barcelona: Destino
- (2013) *Amor fou*, Miami USA: La Pereza.
- (2014a) *No tan incendiario*. Cáceres: Periférica.
- (2014b) *Te cuento... Blancanieves. Las palabras que ensucian el ruido del mundo*. [fotografías de Clemente Bernad], Pamplona: Alkibla.
- (2014c) *La lección de anatomía*, Barcelona: Anagrama.
- (2014d) *Un buen detective no se casa jamás*, Barcelona: Anagrama.
- (2014e) "Despidos, precariedad, desahucios y tratar al lector como si fuera tonto es violencia", entrevista de Peio H. Riaño en "El confidencial" de 22/11/2014.
- (2015) *Daniela Astor y la caja negra*, Barcelona: Anagrama
- (2016a). *Éramos mujeres jóvenes. Una educación sentimental de la transición española*. Sevilla: Fundación José Manuel Lara
- (2016b) *Farándula*, Barcelona: Anagrama.
- (2016c) "Sufrir no nos hace más fuertes, normalmente nos debilita" entrevistada por Paula Bonet y Ángel L. Fernández Recuero en *Jot Down. Contemporary culture mag*. Marzo de 2016. Disponible en <https://www.jotdown.es/2016/03/marta-sanz/> [Consultado 7/06/2018].
- (2017a) *Clavícula (Mi clavícula y otros inmensos desajustes)*, Barcelona: Anagrama.
- (2017b) *Black, black, black*, Barcelona: Anagrama.
- (2017c) "'Me interesa una autobiografía que desdiga el tópico de la vanidad' (I)" entrevista con Laetitia Rovecchio Antón en "Pliego Suelto. Revista de Literatura y Alrededores", 11/11/2017. Disponible en: <http://www.pliegosuelto.com/?p=24161> [Consultado 7/10/2019]
- (2017d) "'Clavícula nace de la percepción de que el cuerpo es un texto y el texto es un cuerpo' (y II)" entrevista con Laetitia Rovecchio Antón en "Pliego Suelto. Revista de Literatura y Alrededores", 18/11/2017. Disponible en: <http://www.pliegosuelto.com/?p=24219> [Consultado 7/10/2019].
- (2018) *Monstruos y centauros. Nuevos lenguajes del feminismo*. Barcelona: Anagrama
- (2018b) "Intemperies/resistencias", en C. Somolinos Molina (ed.), "Escrituras del cuerpo: Marta Sanz". *Olivar*, 18 (27), e020. ISSN: 1852-4478. Universidad Nacional de la Plata. Doi: <https://doi.org/10.24215/18524478e020>.
- (2018c) "Me interesa una visión del amor basada en el compañerismo y la empatía, no asentada sobre una lucha permanente de poder" entrevista de Herme Cerezo en "Siglo XXI. Diario digital independiente, plural y abierto" de 14 de mayo de 2018. Disponible

en: <<https://www.anagrama-ed.es/view/20761/Sanz%20NH%20604%20-%20Siglo%20XXI%20E.pdf>> [Consultado en 05/04/2018]

- (2018d) *Amor fou*, Barcelona: Anagrama.

- (2018e) "Soy una trabajadora autónoma autoexplotada", entrevista de Fernando Díaz de Quijano de '8 de marzo de 2018, "El Cultural". Disponible en <<https://elcultural.com/Marta-Sanz-Soy-una-trabajadora-autonoma-autoexplotada>> [Consultado en 05/10/2019]

SCHIFINO, Martín

- (2015) "Palabras cruzadas", *Letras libres*. <http://184.72.35.63:8080/revista/libros/palabras-cruzadas>. Accedido 24 febrero 2019.

SEDGWICK, Eve Kosofsky

- (2003) *Touching Feeling. Affect, Pedagogy, Performativity*. USA: Duke University Press.

- (2015) "La lectura en el pliegue cibernético. Una lectura de Silvain Tomkins" (con Adam Frank) en *Ejercicios de ocupación. Afectos, vida y trabajo*. Ixiar Rozas y Quim Pujol (eds.) Barcelona: Ediciones Polígrafa.

SEDGWICK, Eve Kosofsky; FRANK, Adam

- (1995) *Shame and its sisters. A Silvan Tomkis reader*. Londres: Duke University Press.

SEGARRA, Marta

- (2014) *Teoría de los cuerpos agujereados*. Tenerife: Melusina.

SEGATO, Laura

- (2010) *Las estructuras elementales de la violencia: ensayos sobre género entre la antropología, el psicoanálisis y los derechos humanos*. Buenos Aires: Prometeo Libros.

- (2016) *La guerra contra las mujeres*. Madrid: Traficantes de Sueños.

SHOWALTER, Elaine

- (1993) "Hysteria, Feminism, and Gender" en Gilman, Sander L., Helen King, Roy Porter, G. S. Rousseau, and Elaine Showalter *Hysteria Beyond Freud*. Berkeley: University of California Press, pp. 286-336.

SIMÓ, Marta

- (2018), "La realidad y sus representaciones: una aproximación a la poética realista en la obra narrativa de Marta Sanz" en C. Somolinos Molina (ed.), "Escrituras del cuerpo: Marta Sanz". *Olivar*, 18 (27). ISSN: 1852-4478. Universidad Nacional de la Plata. Doi: <https://doi.org/10.24215/18524478e021>.

SOUSA SANTOS, Boaventura *et al.*

- (2013), *Epistemologías do Sul*, Boaventura de Sousa Santos, Maria Paula Meneses [orgs.] Brasil: Cortez, epub.

TOMKINS, Silvan

- (1987) "Shame", en *The many faces of shame*, ed. Donald L. Nathanson, EEUU: The Guilford Press.

TORRAS, Meri; GAMA Michelle

- (2014) "Un diálogo entre Judith Butler y Adriana Cavarero (itinerario de resonancias) en *Cuerpo, memoria y representación. Adriana Cavarero y Judith Butler en diálogo*. Begonya Saez Tajafuerce (ed.). Barcelona: Icaria.

VARA FERRERO, Natalia

- (2018) "Reformulando el sujeto, los géneros literarios y el compromiso con la historia: la escritura del yo en la obra de Marta Sanz" en C. Somolinos Molina (ed.), "Escrituras del cuerpo: Marta Sanz". *Olivar*, 18 (27), e023. <https://doi.org/10.24215/18524478e023>

VARIKAS, Eléni

- (1995) "Paria: una metáfora de la exclusión femenina" en *Política y Cultura*, núm. 4, primavera, pp. 81-89, México: Universidad Autónoma Metropolitana. Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=26700407>. ISSN 0188-7742. [Fecha de consulta: 28/05/2019].

VILLALBA ÁLVAREZ, Marina

- (2003), "Dos narradoras de nuestra época: Gabroela Bustelo y Marta Sanz" en *Mujeres Novelista. Jóvenes narradoras de los noventa*. Alicia Redondo Goicoechea (Coord.), Madrid: Narcea

VOSBURG, Nancy; MOLINARO, Nina

- (2017) *Spanish and latin american women's crime fiction in the new millenium: From Noir to Gris*. Nancy Vosburg y Nina L. Molinaro (eds.). Cambridge: Cambridge Scholars Publishing.

WILLIAMS, Raymond

- (2009). *Marxismo y literatura*. Argentina: Las cuarenta.

ŽIŽEK, Slavoj

- (2009) *Sobre la violencia. Seis reflexiones marginales*. Barcelona: Austral.

Conclusions

From its very beginning, the aim of this thesis has been to attempt a reading that would allow us to outline a certain ecology of violence and dissidence as narratively represented in the female characters of contemporary Spanish novels written by women. As we explained in the introduction, the magnitude of this endeavor exceeded the parameters of a dissertation of this nature. Looking for a way to narrow down the corpus, we finally found in the narrative work of Marta Sanz and Sara Mesa the literary material that would provide relevant characters to our research.

Throughout the research process, this decision has been proved to be right. While reading and analyzing the works of both writers we have discovered a series of women, of girls and teenagers, that, bearing the narrative mark of gender, draw a significant amount of narrative meaning from the fact that they are female figures. In addition to the mark of gender, which is fundamental in their narrative configuration, these are characters that have been built through violence and suffering, and so their narrative construction is marked by both contingencies. What was even more interesting was to notice that, by means of their divergent use of the violence and suffering to which they are subjected, these female characters give place to a narrative representation of resistance.

The characters here analyzed—and many others that we have not been able to include in our study for lack of space—share an element of resistance that makes them particularly interesting. Each of them takes advantage of their experience of pain and violence to work out their own formula of dissident agency. This circumstance turns them into somewhat unexpected figures of resistance, since it is rather uncommon to find such a wide range of characters who have been empowered by suffering, vulnerability and pain. What we pursued with our research was a collective *mise-en-scène* of these figures of resistance and dissidence that were able to function as divergent and non-normative formulations. What we find most interesting about this proposal lies precisely in this scenography of dissidence that is articulated by characters who, despite coming from different story lines, narratives and authors, share the ability to present themselves as a non-normative,

unexpected form of resistance that is thus less likely to be conditioned or coerced by the mechanisms of normativization. Improperness and difference are the two major formulations of resistance to violence that each of the characters here analyzed represents.

Now, at the close of this thesis, an idea that was presented in the introduction is reinforced: the group of characters that have been analyzed constitutes our personal critical cut. The selection of characters from the works of Sanz and Mesa was a decision based on individual criteria, since their texts are crowded with dissident formulations that would easily fill more chapters or help to expand the present ones. This is, without a doubt, a task that still needs to be carried out: a thorough and systematic search for all the figures of dissidence and resistance—not only female ones—that populate the work of Sanz and Mesa. Moreover, we must not forget that both writers are still alive and keep writing and publishing, which opens up new horizons for further readings that will add to our analysis and correct any mistakes we might have made here.

Furthermore, we would like to point out that there has been a transition from our initial goal—which was, as we have said above, to chart an ecology of the characters' violence—toward a more attentive reading of the deviation from normative agency that each character embodies. Thus, instead of constituting an ecology of different forms of violence, the present thesis has turned into an examination of the characters' dissidence. In a movement that has been defined alongside the research itself and that has certainly been guided by the same narrative material under analysis, the idea of violence, which was the central element of our reading, has led to the idea of the improper, the different and the dissident as a formulation of resistance.

However, there is no doubt that dissidence as resistance is already a form of violence, and this is what we have attempted to show in the analysis of each character. Violence was one of the main topics that articulated this research—there has just been a shift in the way such violence is read in the selected texts. What changed was that instead of understanding violence as wound, blow or blood, we started to associate it with the relationship that the characters' behavior establishes with the source of their suffering. At bottom, the violence we have taken into consideration is assessed in terms of the extent to which the characters' actions deviate from the regulated parameters that the normativization and homogenization of behavior impose. Thus, each of the characters

analyzed in the present thesis is violent, since the kind of violence we are dealing with here is linked with their nonconformity.

Our motivation in writing this thesis comes partly from the (personal) critical conviction that it is important that the nonconformity and dissidence of actions—especially of those that are articulated by the bodies of women—be represented in art, received by audiences and studied by critics. The importance of conceiving roles of resistance to violence and pain that do not conform to normativity is key to keep the discourse and the imagination open to new forms of dissidence, for the improper will be condemned as long as the proper and the normal are the goal. All the characters have therefore been presented as constituting their own model of resistance—an individual, unique model that cannot be identified with a group or a normative system. Therein lies their worth as defiant figures, as our reading has tried to show.

Our analysis started out with the interpretative combination of the reflection about the significant possibilities of the representation of dissidence as violence in fiction and the study of the way in which such dissidence and violence are embodied in some of Sanz's and Mesa's female characters. These characters articulate dissidence by means of the unexpected—suffering in its various forms—and, in their literary figuration, surprisingly reveal themselves to be charged with potentially violent actions against the system that is the source of their pain. This is, broadly speaking, the formulation at the base of the critical question that articulates our research and to which we believe we have provided and answer through each of the readings composing this dissertation.

The fundamental question that has guided the reading of each character has to do with the possibilities of dissident and rebellious action revealed by these fictional women who, while being subjected and suffering in a situation of oppression, are able to turn that same condition into an instrument for their liberation. Because they act in divergent ways in a narrative world of which they are only a piece, these characters create narrative formations with the force to generate alternatives to the models imposed by hegemonic parameters, thus establishing, in their fictional life, alternative images of existence. Because they are figures of impropriety in a narrative world in which they are dissident cogs, these characters offer resistance and use violence against a world that makes them suffer.

The women here analyzed have been regarded as improper and violent figures because, in their literary representation, they are able to set on fire the sutures of the discourses that guarantee the stability and predictability of action of those who are subjugated and oppressed by those structures. Furthermore, in this case—again, out of a critical choice and not for lack of other models in these writers’ work—we have focused on the specific resistance of female characters. This condition has been especially relevant to study and reflect on a marked identity: that which, in the regulated societies of heteronormativity, occupies the space of the culturally and politically determined *woman* signifier.

With their divergent existence, these narrated women are the figuration of an alternative discourse. Each of the characters we have analyzed gives place and offers itself to a reading that is no longer guided by similarity and rectitude but, on the contrary, by the divergence and difference materialized in the actions we have called *improper* in order to encompass the whole range of rarity and difference they embody. What our research has tried to show is that fiction is a source of knowledge that can contribute to build up some resistance toward the rectitude and inflexibility that are the base and sustenance of violent societies. As Adriana Cavarero warns us, rectitude is the foundation of the structural complicity “between the verticality of the self and the primacy of violence” (2014: 35). These formulations of dissident women can therefore serve as an example of a possible counterpoint to the primacy of oppressive rectitude.

The will to depict divergent women, read, do research and point out those divergent formations contained in literature has been the impulse that has driven our research. We believe that there is critical and potentially liberating value in the visibilization of the formations of nonconformity by fictional women—a value that is not limited to a narrative surplus of actions that are indeed rare in literary discourse, since this narrated nonconformity is likely to have political value as well.

Having thus defined our first objective, the next step was to propose a reading of some of the characters created by Marta Sanz and Sara Mesa that would validate and accommodate this theoretical hypothesis. To this end, as we have explained, we have read the (selected) female characters in these writers’ works on the grounds of a critical specificity that has articulated all these readings and linked them to create a unit of

meaning. In each of them and despite their differences, this critical specificity has entailed making visible the formations of the dissident agency that lies within the fictional figures that are restricted by some kind of violence or suffering. In particular, we wanted to bring out those characters who, through their narrative actions and figuration, make visible the mark of dissidence and of that which we have here called their *improperness*.²¹⁹

By the idea of *improperness* we mean to highlight that which is the central axis of our reading—namely, as we have said, that within these characters marked by violence and pain that goes against the ideals of normativization and oppressive repetition. One of the main conclusions of the present research—visible from its very outset—is that the way in which each of the narrative figures here analyzed confronts the situation and becomes empowered through her suffering is already configuring her own formulation of resistance. In other words, the formation of resistance that each of these figures embodies is particular to each case and their actions have the power to disrupt the order of normality. It was precisely through the individual analysis of their particular actions that we were able to present them as a compilation in the structuring of the present thesis.

By following this process, we have discovered a multiplicity of possibilities for resistant action that had their origin in the pain, violence and suffering embodied by these characters through their fiction. Each of them represents a particular form of resistance, a specific form of deviation from what is expected that gives place to a body or existence in pain, such as the ones these women incarnate. The quality of *improperness* that has bound them together as an object of study derives from the singularity of the suffering to which these characters are exposed. We must not forget, however, that their individuality does not divide them—instead, it is precisely the radicalism of their resistant individuality that makes them especially interesting for our analysis. In a rather theatrical *mise-en-scène*, the figures take the stage to reveal their singularity and give shape to the whole.

The central hypothesis that gave place to this reading originates in the conviction that the collective analysis of the individual figures of divergent and improper women can shed light on some of the formations of resistance that these characters share. Realizing that,

²¹⁹ We need to remind the reader once more that the idea of *improperness* of action is inspired on the formulation made by Begonya Saez Tajafuerte to refer to a situation in which the materiality of the body blocks the meaning of discourse—a formulation she calls the “improperness of discourse” (2014:92).

despite their individual actions, which were the product of their specific narrative worlds and of two different corpora by two different authors, those female characters were linked by their creation of resistance was the first step in confirming the validity and relevance of our research. The final articulation and structuring of our study originated in this awareness of sorority within difference. Individually in the first part and forming groups in the second one, we have inquired into the specific forms of dissident agency as resistance of each of the female characters—in this case, resistance to be crushed by the suffering and violence that try to subjugate and dominate them in the context of the narratives they come from.

We would like to highlight an idea that stood out early on in the preparation of this research and that has guided the structuring of our reading: the conviction that it was necessary to put an emphasis, within cultural production, on the formulations of impropriety as a form of violence and resistance in the face of the normativization of bodies and behavior. In that sense, it is also relevant to emphasize our strong belief that emancipatory formulations must arise from a discourse that does not just reproduce systemic violence but also links the agency of impropriety and violence to the individuality of a body and a discourse (which is what Sanz and Mesa achieve with the characters we have analyzed here). It is because of this critical conviction that the notion of character and figure articulates the entire thesis and predominates over other concepts such as plot and narrative story. We believe we have provided ample justification for putting characters—understood as the individualized figures of their story lines—at the center and basis of our reading.

Once individualized and read in their figuration, what the characters revealed was that pain, suffering and distress are intrinsic to individual existence under the conditioning parameters of normativity. Through their dissidence toward homogenization, these characters become violent in relation to the system. As a result, the notion of violence is displaced: no longer found only on the side of the perpetrator, it also establishes itself as the result of the act of dissidence of those who, like these characters, decide not to conform. It is this nonconformity that is then read as violence. Consequently, the impropriety that these characters incarnate is a form of violence: it is violence against violence.

This is the process through which our theoretical undertaking, initially limited to the reading of violence, eventually turned into a search for the formulations of resistance made available by the opportunities for dissidence of each of the characters. It is important to remember that these critical possibilities have their origin in the reading of each of these figures as individual representations of a challenge to a fixed, normative and predictable entity. Thus, reading the individual resistance of each of these characters as the disruption of a system that erases and standardizes dissident and divergent forms of existence was already a way of emphasizing violence—a kind of violence, however, that takes action against the violent, normative and regulated system that is the main source of the characters' suffering. We need to point out, then, that this thesis has not just been about reading violence in a series of literary works but has also searched for some of the forms of resistance that these fictional figures embody. This formulation of resistance emerges when the victim that suffers does not behave as it is expected of her: it is the resistance of impropriety, of dissent, of divergence from what is expected.

From a critical point of view, it would be interesting to analyze the social consequences of the circulation through art of fictional figures such as these—a task that still needs to be tackled and that we have not been able to properly undertake here. Concepts like subjective violence and systemic or objective violence, which Slavoj Žižek (2009) has theorized about, have their fictional equivalent in the world of the text, permeated by systemic violence, and the narrative category of the character, which can be made to coincide with subjective violence. This possibility welcomes new readings that would become increasingly fertile for the conditions of existence that could articulate a political discourse of increasing effectivity.

The theories of the achievement-subject by Byung Chul Han—which take Žižek's systemic category to the extreme—would be very helpful in that sense, but we have not been able to explore that path here because of the limitations of space. In the theory of Chul Han, the categories of Žižek reach a point where the violence of the system overlaps with the constitution of the subject in a society that is not repressive anymore but

imperative (2017b) of achievement, happiness and positivity—everything the characters analyzed here stand up against.²²⁰

This body that is overwhelmed by its own demands of production and positivity is no longer repressed as in disciplinary societies but severely depressed, since it has interiorized the mandate of violence and has become a subject of self-exploitation, a situation in which “perpetrator and victim can no longer be distinguished” (Han, 2017b:22). What we have tried to show with the analysis of some of Sanz’s and Mesa’s characters is that inadequacy and the ability to lead an existence of dissident action can provide a way out of this system of interiorized exploitation and suffering.

The structure of the present thesis is composed of two blocks of analysis that constitute the first and second part of our research. In the first part, “Composition I: Scenes of Pain. The Power of Suffering,” we have read some of Sanz’s and Mesa’s characters individually while linking them together through three of the major forms of representation of suffering: *sacrifice*, *anguish* and *agony*.

Regarding *sacrifice*, we have analyzed two women from two works by Marta Sanz: Luz (1.1.1) and Eva (1.1.2), who represent one of the most common forms of suffering, namely the sacrifice of devoted selflessness. However, they are able to turn that form of self-exploitation into a source of power, and so the sacrifice that each of these women incarnates eventually leads them to their liberation. The sacrifice they epitomize is neither loss nor suffering but gain and empowerment. As regards *anguish*, we take up another recurring theme in connection with suffering and violence: constraint. Taking into account its etymological origin, which goes back to the idea of narrowness, but bearing in mind as well that anguish is also triggered by limitless space—in the dichotomy that goes from claustrophobia to agoraphobia—we analyze three characters created by Sara Mesa. Through each of these figures of anguish we have tried to show that the feeling of distress and fear that anguish feeds upon is not necessarily always the origin of a paralysis of action, but that it can be, as in the previous case, a source of empowerment and a first step toward freedom, away from constraints. The first part concludes with the reading of

²²⁰ “The late-modern achievement-subject is subject to no one. In fact, it is no longer a subject in the etymological sense (subject to, *sujet à*). It positivizes itself; indeed, it liberates itself into a *project*. (...) The achievement-subject exploits itself until it burns out” (Han, 2017b: 73, 74).

two of Marta Sanz's characters in the light of the notion of *agony*. For the character who suffers agony, there is not paralysis but action. Agonizing is a performance—it has been so ever since ancient Greece. Whether she wins or loses, she who is in agony is putting up a fight against the source of her suffering and trying to break free from it. Once again, agony is the formulation of liberation and not of submission. It is violence directed at violence—improper violence, wishing to get away and be free.

In the second part, “Composition II: The Scene of the Body: Episodes of Gesture,” we have presented the characters collectively, but keeping in mind our intention to read each of them in their individual expression of dissidence. While in the first part the analysis was organized according to three forms of suffering, in the second part, our reading has focused on the characters' material (or corporal) expression. To that end, we have divided them in two groups: girls (2.1) and climacteric women (2.2). The intention behind this was to mark the formulation of dissidence through the materiality of the body, but, above all, through the theme of fertility. Girls and climacteric women represent opposite ends of the spectrum of infertile, unproductive bodies.

Girls who have not yet experienced menarche are unpredictable and dangerous bodies. In their case, fear of sexualization and its consequences is still nonexistent, but it is always on the prowl. As for menopausal women, they occupy the last chapter precisely because of their prominent place in the configuration of dissidence. Menopausal bodies and bodies in the climacteric process are materialities that are able to reject the contract of reproduction offered by the system.

In the final chapter we have analyzed two characters in Marta Sanz's work who engage in a dialogue not only through the comparative reading we carry out but also within the fiction from which they come. Luz Arranz (Sanz, 2017b) and the female narrator in *Clavícula* (2017a) are the fictional making of a power that can only be found in the bodies that have left behind a certain part of the productive and reproductive system. Just like the girls, they inhabit infertile bodies, but, in their case, these are irredeemably infertile. There is no turning back from the place where they stand and speak—they are bodies that will not produce again, and this has consequences in their actions. Each of these characters represents this configuration in a different way: it is performance with no fear

of debt or of the exchange of the reproductive system. Them not being fertile makes their actions different from the other characters’.

Now, at the end of our research and analyses, which we have tried to approach from a diversity of methodological and critical perspectives without losing sight of our central critical question, we should be ready to present some verified facts. First, we can state that the decision of reading these characters collectively, regardless of their narrative or authorial origin, has made it possible to identify the similarities between their resistant and dissident actions. Regarding both the first part, where the characters were analyzed according to specific types of suffering (sacrifice, anguish and agony), and the second part, where the criterion that articulated our reading was the material configuration of the characters (the infantile and menopausal bodies), we can assert that we have accomplished one of the main goals of this piece of research: the detection of dissident and resistant responses in the figures of fictional women.

In this research it has been important to bring the characters to the foreground without taking into account the factors that literary criticism usually draws from—and which are surely predominant in most studies of Sanz’s and Mesa’s work—which have to do with the analysis of the characters in the context both of their framing inside the narrative whole and of authorial bibliography. This condition was key to reveal the configurations of resistance and dissidence of the characters. Having freed our reading from authorial, bibliographical and publication constraints, but also from considerations of a thematic or narrative type, the characters have appeared before us in their bare agency, with no contextualization other than their own actions. This circumstance, the fact that they have been brought into the analysis without the fabric that usually coats literary analysis, has allowed us to read those female characters not as symptoms of the narrative but as the realization of an idea that, emerging from fiction, wants to return to praxis and materiality.

On the one hand, then, these female characters have been read as the literary simulation of a possible praxis and, on the other hand, the forms of resistance they develop have been read as the *mise-en-scène* of divergent action that highlights the suffering of certain beings within the social sphere. What we intended was to demand, through the work and characters of Marta Sanz and Sara Mesa, that the literary word be granted a structural place, loaded with meaning and loaded as well with the power of praxis.

While this thesis started out wondering about the potential of the representation of violence in fiction as the articulation of a discourse of resistance and dissidence, it has finally taken into consideration a broader spectrum of suffering beyond violence. Thanks to the attentive reading of the works of the two authors it became evident that violence takes on various forms when represented through the *woman* or *girl* signifier, as in the case of the characters here analyzed. Violence assumes a wider range of forms beyond those of injury, blood and viscera, shot or stab wound. The violence that these characters represent is fueled by a system that is the primary source of violence. In this flawed scheme, the representation, analysis and display of characters and figures who make of the source of violence an instrument for their liberation is clearly an interesting critical strategy.

Despite this, and given that dissertations tend to be unfinished objects, there is still a lot of work to be done, and some work we simply have not had the space to include here. The selection of characters to be analyzed, for example, was the result of several amputations and substantial cuts in the corpus of both authors. One need not be an expert in the complete works of neither of them to notice that some important characters are missing. Some of the works that have been most acclaimed either by readers or by critics and the establishment have not made it into this dissertation because of the amount of time and space that this kind of research usually requires. It is evident that there is still a lot to be analyzed in the published works of both authors, not to mention those still to come, but that will be the object of future research and papers.

This dissertation assumed that literary discourse can have an effect on the social structure of its community of readers—a structure that is inevitably linked to the possibilities of action of the members of the community being shaped by culture and to the form their action takes.²²¹ Thus, we could say that we have tried to propose a theoretical approach

²²¹ In her essay “What is a Social Practice?,” the philosopher Sally Haslanger systematizes this nexus between cultural construction and the performance (agency) of the community it influences: “how can culture, background practices, and social structures shape our behavior without undermining our agency? (...) If I want to praise you, or comfort you, or insult you, culture provides meanings—of words, of gestures (...), of things (...)—that serve as a palate of options to choose from. In this way, culture both enables and constrains action” (Haslanger, 2018: 214). Françoise Collin has also reflected on the limitations and the possibilities of enunciation and action of feminist thought, especially regarding the concept of “subject” within it. Proclaiming the need to abolish oppressive constructs while using some of the same tools that one intends to deconstruct is clearly vital for materialist thought and praxis. “How can we act without the

and reading that would bring the characters out of their literary confinement. Summoning the characters out of their fictional restricted space by proclaiming their shaping potential is already a compromising theoretical formulation. We would also like to point out that, although this is a critical reading of literary works and characters, we would like it to have an influence on the cultural and social practices of which these characters are also a part.

What our research set out to prove was that the fictional work of Marta Sanz and Sara Mesa offers a configuration of female characters that is disruptive and rich in signs of resistance. Despite their differences, the literary projects of these two writers hold a dialogue with each other, and it is important to analyze them from a critical perspective. We must admit that there is still a lot of room to keep exploring the possibilities and narrative configurations of resistance that populate their work, since it is full of female characters who resort to violence as a form of dissidence, resistance and agonistic creation of other discourses and meanings that can vindicate the *woman* signifier, monopolized by normative and hegemonic discourse.

We want to finish the same way we started, that is, borrowing Françoise Collin's words as we did in the introduction, to demand that a voice be given to all those women, so that they can speak: "but she speaks, she is the one speaking and she wants to be heard in what she is saying. The difference is theoretically undecidable, but it is decided and redecided in every relation" (2006:37). To speak in relation. To put the figures of suffering and resistance up on the same stage for them to present their own revolutionary choreography. The answer the questions we have been asking ourselves from the beginning of the theoretical exploration that has now come to an end could be encapsulated in an idea that is a sort of theoretical-practical nickname, a critical-material slogan.

To speak in relation. The *mise-en-scène* that this dissertation constitutes aspires to participate in a dialogue of which it is neither the beginning nor the end. *To speak: all answers are dialogic. This dissertation aspires to be a sentence within that dialogue.*

figure of domination?": Collin's question (2006:31) sums up the suspicion and points out the limits and the urgency of cultural materialist thought.

