UC Riverside
UC Riverside Electronic Theses and Dissertations

Title
Cuerpos (In)Visibles: Relaciones Transnacionales, Tecnologías Culturales y Narratividad en México y la Península Ibérica

Permalink
https://escholarship.org/uc/item/6m75c4t6

Author
Blancas Curiel, Roxana Ariadne

Publication Date
2016

Copyright Information
This work is made available under the terms of a Creative Commons Attribution License, availalbe at https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/

Peer reviewed|Thesis/dissertation

eScholarship.org Powered by the California Digital Library
University of California

UNIVERSITY OF CALIFORNIA
RIVERSIDE

(In)Visible Bodies: Transnational Alliances, Cultural Technologies, and Narrativity in the Iberian Peninsula and Mexico

Cuerpos (in)visibles: Relaciones transnacionales, tecnologías culturales y narratividad en la Península Ibérica y México

A Dissertation submitted in partial satisfaction
of the requirements for the degree of

Doctor of Philosophy

in

Spanish

by

Roxana Ariadne Blancas Curiel

December 2016

Dissertation Committee:
Dr. David K. Herzberger, Chairperson
Dr. Freya Schiwy
Dr. Benjamin M. Liu

Copyright by
Roxana Ariadne Blancas Curiel
2016

The Dissertation of Roxana Ariadne Blancas Curiel is approved:

Committee Chairperson

University of California, Riverside

ACKNOWLEDGMENTS

Antes que nada quiero reconocer mi graditud hacia la Universidad de California, Riverside por abrirme sus puertas y permitirme ser parte de esta diversa y acogedora comunidad intelectual. Riverside ha sido mi primer hogar fuera del hogar y estaré en eterna deuda con los profesores del Departamento de Estudios Hispánicos, mis estudiantes y mis mis colegas-amigos que hicieron de esta etapa de crecimiento uno de los mejores tesoros. Éste no es un camino sencillo, pero tuve la suerte de estar rodeada de personas que siempre encontraron la manera de recordarme por qué elegí esta carrera y por qué vale la pena seguir luchando desde los salones de clases. Por ello, debo por completo a mis estudiantes —y su constante aliento, comprensión, cariño y gratitud— mi fe en las Humanidades. En ello incluyo también a mis nuevos pepperdianos, quienes han tenido la paciencia más grande y las muestras de apoyo más generosas para ayudarme en esta recta final.

Asimismo, quiero reconocer mi enorme deuda y gratitud con mi asesor, el profesor David K. Herzberger, por su paciencia y sus consejos no sólo en la elaboración de mi tesis, sino durante todos mis años de doctorado y los primeros pasos en el mundo laboral. Todo siempre acompañado con una nota de buen humor para no perder la cordura. De igual forma, quiero agradecerle a la profesora Freya Schiwy no sólo por creer en mí, sino por cambiar mi mundo al enseñarme a cuestionar todo lo que daba por sentado. Seguido puedo dividir mi vida en un antes y un después de sus clases, por lo cual le debo mucho de mi

crecimiento personal y académico. Quiero también agradecer al profesor Benjamin Liu por ofrecerme su tiempo y ayuda, especialmente durante este último año. Desde Toledo hasta Riverside, su asesoramiento ha sido clave y me ha salvado de muchas formas, a veces sin saberlo, por lo cual le estoy en completa deuda. Además, quiero agradecer al profesor Alessandro Fornazzari por haber estado siempre dispuesto a aconsejarme y ofrecerme su punto de vista durante todo mi camino en el doctorado. Sus clases, y sobre todo su buena onda, son de las mejores aportaciones a mi estancia en el doctorado. Finalmente, debo reconocer al profesor Raymond L. Williams porque mi llegada al programa no hubiera sido posible sin su ayuda en el proceso de admisión y la transición de los primeros años.

Asimismo, agradezco a mis padres, que han luchado conmigo y para mí en cada etapa; porque aun si no entendían mis decisiones, encontraban la forma de pactar alianzas y ofrecerme el mundo. De igual forma, debo reconocer a las mujeres Curiel-Duarte como un todo: Maru, Norma, Rosa y Tomasita. Si algo me sobra en la vida son ejemplos de mujeres fuertes y brillantes; solas se han abierto camino en el mundo y, a la vez, juntas han superado la adversidad. Su sabiduría y amor no conocen límites, y les debo absolutamente todo lo que soy. Además, agradezco a mi hermano, Emmanuel, porque su cariño, apoyo y admiración estuvieron presentes en los momentos más necesarios.

De igual manera, quiero ofrecerle mi gratitud a mi esposo, Diego Ortega. Por ser mi fan número uno, mi terapeuta, mi editor, mi *punching bag*, mi pedacito

de serenidad en medio de la tormenta. Asimismo, por haber acumulado miles de kilómetros entre Riverside y Los Angeles sin perder la sonrisa al verme, por su enorme paciencia, por su inagotable fe en mí y mi trabajo, por haber compartido conmigo cada paso de este proceso y por su bella forma de hacerme sentir la mujer más fuerte del universo. Sin ti, este proyecto no hubiera sido posible.

Agradezco igualmente a mis colegas, amigos y terapeutas del programa de posgrado: Óscar Ulloa, porque su fe en mí es más grande que todas las madrugadas que compartimos cantando, porque me enseñó un Riverside que no conocía y, sobre todo, porque siempre supo cuando correr detrás de mí, cuando darme un abrazo y cuando invitarme una cerveza; Emily Pryor, por ser el bello ser humano que es, por ser la mejor amiga y compañera de oficina, por prohibirme renunciar y por echarme porras cuando más lo necesitaba; Óscar Rivera, por ser mi confidente y compañero, por todas nuestras aventuras, y por siempre encontrar la forma de hacerme sentir valiosa; Conor Harris, por todas sus horas editando mi escritura en inglés, por los montones de viajes que hemos compartido y todo lo que hemos aprendido juntos; Yenisei Montes de Oca, por ser mi cómplice, por su amistad y por todas las horas de risa que nos mantuvieron cuerdas; Seher Rowther, porque juntas empezamos esto y porque su adorable persona ha iluminado mi trabajo y mi vida de multiples formas; Elizabeth Guzmán, por su guía, cariño y apoyo que cruzó continentes. Además, doy gracias también a Bret Noble y Jorge Sánchez por su amistad, por las

sesiones de escritura, las porras y chelas que nos animaron a seguir con nuestro trabajo.

Debo también dedicar mi gratitud a Rocío y Roberto, mis suegros y amigos, y a mis tíos, Ingrid y Marcos, quienes desde el inicio hicieron lo posible por contribuir a mis proyectos, y porque siempre son los primeros en celebrar mis logros y hacer lo posible por aminorar los fracasos.

Finalmente, y no por ello menos importante, quiero agradecer a mis fermosos hispanicosos, mis amigos de la Licenciatura: Andrea Olivas, Jacobo Hernández, Aline González, Natalia Escobar, Dulce Aguirre, Christian Mena, Adrián Pérez y Zughey Zamacona, quienes han encontrado una y mil formas de desafiar la distancia y acompañarme en este proceso. Pero en especial a Andrea, por estar siempre presente, por enseñarme que no debo llenarme ni de pasado ni de futuro, y por toda la fuerza que me transmitió a través de nuestro legendario, y kilométrico, ciberepistolar amor.

Siempre es un trabajo en equipo, por solitario que parezca. Gracias.

Para Diego y mi mamá,
porque sin su apoyo, fe y algarabía
nada de esto hubiera sido posible.

ABSTRACT OF THE DISSERTATION

(In)Visible Bodies: Transnational Alliances, Cultural Technologies, and Narrativity in the Iberian Peninsula and Mexico
by

Roxana Ariadne Blancas Curiel

Doctor of Philosophy, Graduate Program in Spanish
University of California, Riverside, December 2016
Dr. David K. Herzberger, Chairperson

This project explores intersections between cultural technologies, narrativity and the diverse dynamics enacted between and within the concepts of visibility and invisibility, in three different spaces that rely on the interconnectedness of transnational alliances. In Chapter One I approach this subject through the examination of the photojournalistic work of Gerda Taro during the Spanish Civil War, and its relationship with the iconography of the Mexican Revolution. I concentrate on the analysis of two figures generally understood as marginalized in the study of these two armed conflicts: Mexican soldaderas and the Peninsular milicianas. In this first section I focus on the understanding of photography as a process, both cultural and aesthetic, that creates a new event between the actant and its reproduction, which projects a dynamic that embodies the visualization of a possibility, rather than a mechanical reproduction of reality. In Chapter Two I review the work of two peninsular

authors from the so-called Spanish Generation X, José Ángel Mañas and Ray Loriga. I explore an aesthetic that elaborates a textual performance of the audiovisual world of the 1990's transnational scene in Madrid within two of their novels: *Historias del Kronen* (1994), and *Caídos del Cielo* (1995), respectively. This chapter examines the usage of antiheroes and unreliable narrators as actors of disidentification, whose apathy or lack of sympathy forces the reader to explore the marginal figures or aspects of the novel, which is where the political, economic, and social criticisms are performed. In Chapter Three I analyze two transmedia novels: *La muerte me da* (2007), by Mexican writer Cristina Rivera Garza, and *Alba Cromm* (2010), by Spanish writer and poet Vicente Luis Mora. In this section I explore the dynamic between visibility and invisibility that obtains in an aesthetic intersection between software and narrativity, which creates a third space where systemic forms of violence are problematized and critiqued. Both works demand the intervention of an active reader, who shares responsibility with the author by being a witness, rendering the act of seeing as a conscious political choice with real consequences.

Throughout this project, I maintain an understanding of technologies, such as the photographic camera, television, and word processors, as cultural forms that embody the social, economic and political interests that encompass their development— hand in hand with human agency. Furthermore, I sustain the importance of exploring these intersections through transnational alliances that emulate economic and cultural exchanges, especially those between Mexico and

Spain. For this reason, I assert the need to incorporate interdisciplinary readings in order to understand the enactment or configuration of that third space, between those marginalized or (in)visible bodies.

Table of contents

Introduction 1
De lo (in)visible 4
¿Y qué con la narratividad? 7
Desterritorialización y el corpus 9

Chapter 1
Mujeres rifle: El evento fotográfico y la obra fotoperiodística de Gerda Taro 16
Abrir la caja negra: El lente realista y otras historias 24
Imagen-cristal y fotografía: hacia la precaria posibilidad de un nuevo evento 37
Mujeres rifle: el régimen cristalino en las soldaderas y las milicianas 45
Entre Adelita, soldaderas y coronelas 50
Mujeres rifle I: El archivo Casasola y las mujeres revolucionarias 57
La Guerra Civil española: Entre madonnas y milicianas 67
El fotoperiodismo extranjero: Gerda Taro en el frente 76
Mujeres rifle II: las milicianas a través del lente de Taro 81

Chapter 2
Historias al margen: antihéroes y narradores no fiables en *Historias del Kronen* y *Caídos del cielo* 91
Historias al margen 95
Identificación y desidentificación 98
Héroes peninsulares y la historiografía franquista 103
Antihéroes X 111
Pactos de silencio: Carlos y la fiesta 127
Televisión y especulación: narrador no fiable 133
La pistola de su hermano 143

Chapter 3
Trans_docs: violencia, narrativa y software en *Alba Cromm* y *La muerte me da* 147
Territorios trans 153

Software y bases de datos 155
Violencia entre pantallas 167

Coda 175

Works Cited 180

List of figures

Figura 1. Páginas 110 y 111 de la versión impresa de *Alba Cromm*..... 164

Figura 2. Página 45 de la versión impresa de *Alba Cromm* 165

Introducción

"The eyes are organs of asking"

—Paul Valéry

En su famoso trabajo, *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia* (1987), Deleuze y Guattari afirman que:

> We know nothing about a body until we know what it can do, in other words, what its affects are, how they can or cannot enter into composition with other affects, with the affects of another body, either to destroy that body or to be destroyed by it, either to exchange actions and passions with it or to join with it in composing a more powerful body. (1987: 257)

En este sentido, un cuerpo se define en gran medida por su relación tanto con sus propias partes, como por las acciones y reacciones con respecto a su ambiente externo. En este trabajo, me acerco a esta noción sobre el cuerpo, un cuerpo entendido tanto como un sujeto como la enunciación material o conceptual de una dinámica, y sus relaciones internas y externas con respecto al acto de mirar, de ser observado, o la capacidad de ser transformado en dicho acto.

De acuerdo con Patricia M. Keller, el acto de mirar implica siempre una dualidad: "[it] is always both an interrogative practice… and a conscious political choice" (Keller 2016: 4). Para ejemplificar esto a través de la fotografía, Keller sigue una lógica propuesta por John Berger y David Levi Strauss en *Between the Eyes: Essays on Photography and Politics* (2003), en donde este último añade que aunque la cámara fotográfica no fue la primera tecnología en cambiar

nuestra relación y entendimiento del acto de observar, sí logró cambiar de manera significativa nuestra relación “between seeing and believing” (Strauss 2012: 71), justo porque logra materializar este acto de una forma muy peculiar. La perspectiva en el Renacimiento ya había hecho su parte, pero durante los 150 años posteriores a su creación, la fotografía no sólo cambió nuestra relación con el arte y su “aura”, sino que instauró la propia: “the aura of believability” (Strauss 2012: 71). Esta noción, como analizo en el primer capítulo, radica en un entendimiento de la fotografía en relación con la indexicalidad de la producción análoga, la cual le permite entenderse como la fiel huella de aquello que se posa frente a la cámara.

Sin embargo, como John Tagg señala, cada fotografía es el resultado “of specific and, in every sense, significant distortions which render its relation to any prior reality deeply problematic and raise the question of the determining level of the material apparatus and of the social practices within which photography takes place (1993: 2). Para Tagg, la naturaleza de indexicalidad en la fotografía no garantiza nada a nivel de significado. Entonces, “[w]hat makes the link is a discriminatory technical, cultural and historical process in which particular optical and chemical devices are set to work to organise experience and desire and produce a new reality” (Tagg 1993: 3). Esta nueva realidad a la que Tagg refiere no se trata de una cuestión de fantasía, o de la la evidencia de una presencia — como señala en el ejemplo de Barthes y su deseo por confirmar la existencia de su recién fallecida madre, a través de una fotografía que analiza en *Camera*

Lucida (1980)—, sino del reconocimiento del proceso en el que se articula esa "phantasy of this something more" (Tagg 1993: 4). Por ello, subraya que hablar de la creación de ese nuevo lugar, no se trata de un asunto de la magia del medio o la tecnología. Lo que hace a una impresión fotográfica más que una simple impresión son las prácticas e instituciones "through which the photograph can incite a phantasy, take on meaning, and exercise an effect" (Tagg 1993: 4). Así, lo que se torna real no es sólo la materialidad del objeto (de nuevo, entendido en impresiones de fotografía análoga) sino los sistemas discursivos "of which the image it bears is part" (Tagg 1993: 4).

Aunque Tagg menciona la cuestión material de la fotografía, muchas veces su estudio deja de fuera a la fotografía misma como un producto cultural que también se debe entender desde su estética, la cual da cuenta de esos mismos sistemas discursivos, y que puede decirnos mucho de esa intersección política, cultural y social que analiza alrededor de la fotografía y no *en* la fotografía. Sin embargo, la forma en la que pone en primer plano la producción de una "nueva" realidad en relación con las prácticas sociales y culturales es parte del hilo conductor de este trabajo.

La fotografía no es la única tecnología o forma cultural que suele abordarse con esa demanda de fidelidad o de "believability" que Strauss menciona. Otro ejemplo se encuentra en la televisión y, de forma más reciente, en las redes sociales. Todas estas tecnologías o formas culturales se entienden a partir de una tensión que les exige fidelidad a la par de que se les acusa por la

falsedad con respecto a una única realidad. En esa línea, se piensa en la tecnología como parteaguas de un cambio revolucionario, vaciada de su relación con la agencia humana, planteada como un elemento que se desarrolla en una esfera de ciencia y tecnología ajena a toda esfera social, cultural, económica y política. Como señalara Raymond Williams desde inicios de los setenta, "[s]in duda, todos estos inventos [la imprenta, la radio, la televisión] han producido efectos sociales amplios y evidentes. Pero, al extender las afirmaciones en este sentido, hemos introducido —a veces sin saberlo— una categoría más: la de los «usos»" (1992: 183).

Así pues, en relación con lo que Tagg y Williams exponen, si el acto de mirar es en sí mismo una decisión política, la forma en la que materializamos ese acto de mirar a través de diversas tecnologías culturales, puede servir para entender con qué fin y de qué forma damos cuerpo a la (in)visibilidad.

De lo (in)visible

Con lo que respecta al reino de lo (in)visible y el derecho a mirar a otros o a nosotros mismos, ¿quién tiene el derecho de mirar?, ¿quién puede ser obervado?, ¿quién debería ser mirado?, y ¿cómo se construye esta dinámica?

En la introducción a su trabajo, *Tropics of Desire: Interventions from Queer Latino America* (2000), José A. Quiroga describe una dinámica que tuvo lugar durante la Marcha del orgullo gay en Buenos Aires, Argentina, en 1993. Durante esta marcha, los organizadores repartieron máscaras a aquellos que quisieran unirse al evento sin ser reconocidos: "several men and women went

into the crowd in the streets and tried to convince many to join — not as open and visible members of the community, but as *openly masked* members in support of that community" (2000: s.p.). Sin entrar en la cuestión que Quiroga analiza y que atañe a la epistemología del closet en Latinoamérica en contraste con lo que sucede con ella en Estados Unidos, el uso de esta máscara reveló, entre otras cosas, la inclusión del closet como parte de la ecuación, sin que éste fuera el único elemento en ella. Así, la máscara aquí implica la destrucción de la oposición dialéctica entre lo visible y lo invisible: "By allowing the the invisible to incarnate, as a presence" (Quiroga 2000: s.p.). Otro de los hilos conductores de este trabajo tiene una deuda con este reconocimiento de una dinámica en constante cambio entre visibilidad e invisibilidad, y la necesidad de encontrar formas diferentes de aproximarnos a ella con el fin de entender lo que se teje entre estos conceptos. Y, desde luego, el ímpetu por encontrar nuevas formas de observar y ser observado.

En la actualidad, el entendimiento mismo de lo que concebimos como la esfera privada se polemiza de forma constante al hacer público, visible, de manera voluntaria, todo aquello que con anterioridad se defendía en la esfera de lo privado.[1] Podríamos afirmar entonces que pocas cosas permanecen en el reino de la invisibilidad. Protestas, celebraciones, guerras, marchas de orgullo, ataques terroristas, accidentes automovilísticos, festividades, crímenes, y un

[1] Por ejemplo, en nuestras redes sociales, los historiales de búsqueda, nuestra actividad en correos electrónicos y servicios de mensajería, etc., hemos cambiado drásticamente la forma en que concebimos la esfera privada de la pública, así como nuestra relación con la visibilidad.

largo etcétera se torna visible a diario casi de forma simultánea a los hechos. Sin embargo, la forma en que damos visibilidad a aquello que a fuerza de costumbre, o por sesgo del espectro visual hegemónico, suele ser invisible, dice mucho del contexto político, social y económico en el que se construye. De igual manera, las formas en que aquello que es invisible puede entrar al espectro visual dando corporalidad a esa ausencia de visibilidad, como lo ejemplifica el uso de las máscaras en la marcha que Quiroga describe, es algo que debemos considerar cuando intentamos entender las diversas dinámicas que se establecen entre lo que vemos, lo que podemos ver y lo que a conciencia dejamos de ver.

Por ejemplo, cuando hablamos de hacer visible lo invisible o lo marginal como una necesidad, probablemente debamos tomar en cuenta las nuevas formas en que la defensa por la invisibilidad se ha convertido en una estrategia de supervivencia. Basta tomar en cuenta los miles de cuerpos que migran entre las diferentes fronteras del mundo, los cuales en muchas ocasiones dependen de permanecer en el espectro de lo invisible para poder sobrevivir el día. En este sentido, el acto político de resistencia radica justo en negar al sujeto dominante el derecho de mirar, dando un nuevo valor a la invisibilidad.[2]

Así pues, dado que la dinámica entre lo visible y lo invisible toma muchas formas y depende del contexto en el que se problematice, en este trabajo me

[2] La dinámica de invisibilidad como elemento de resistencia también se infiere en la forma en que el closet surge como recurso de supervivencia. No obstante, el acto de salir del closet puede funcionar como una estrategia política que en casos como el de los migrantes puede simplemente significar la muerte.

interesa estudiarlo cuestionando cómo y con qué objetivo se tornan visibles ciertos sujetos o dinámicas que generalmente permanecen en el reino de lo invisible; o cómo se da corporalidad a lo invisible como una posibilidad, como un tercer espacio. De esta forma, mi trabajo propone concentrarse en un entendimiento de las obras desde los márgenes, en la intersección entre la narratividad y diversas tecnologías culturales, para así explorar tanto el proceso como lo que se construye en dicho tercer espacio.

¿Y qué con la narratividad?

Hasta ahora, he dejado claro a qué me refiero con tecnologías culturales, pero he relegado a la oscuridad a esa otra parte de la intersección sobre la narratividad.

De acuerdo con Walter de Gruyter, la forma en la que entendemos las historias se puede ver desde una doble perspectiva: "'being narrative' and 'possessing narrativity'" (2008: 8). Una narrativa entonces puede comprender cualquier tipo de representación de eventos, lo cual incluye formas verbales y aquellas que se enuncian desde imágenes estáticas o en movimiento, en gestos o en una combinación de ellas. La narratividad en este caso se entiende como una cualidad más que un modo de producción.

Marie-Laure Ryan, por su parte, expone que las cuestiones en torno a lo que es narratividad y sus modos, "(as opposed to the more familiar problem of the modes of narration) has become crucial because of the recent expansion of narratology toward new genres and new modes of expression" (2016: 368). Pero

cuando se trata de medios no verbales como la fotografía, el cine y la pintura, la cuestión es menos semántica que fenomenológica:

> As long as the property of narrativity was regarded as specific to the epic genre, narratology stood on relatively firm ground. The necessary and sufficient condition of narrativity was the presence in a text of a narrator telling a story. What remained to be done to complete this definition was to formulate the semantic properties of plots since plot is the supporting and constitutive structure of stories. But if we accept the possibility of narrativity in drama, movies, and painting, the presence of a narrator is no longer a necessary condition. (20016: 368)

Por esta razón, Ryan señala que el estudio de los modos de narratividad se establece más en la historia que en el texto, tomando a esta historia que se cuenta tan problemática como el significado que se recupera del texto. Por ello, "[r]ather than asking through what techniques narrative structures are textualized, it focuses on the function, prominence, 'visibility' or degree of integrity of narrative structures within the semantic domain projected by the text" (2016: 369). Este texto, claro, puede ser un texto visual, audiovisual, etc. Además, aunque Ryan hace de lado las técnicas narrativas en favor de la función que la estructura logra, subraya el hecho de que en el estudio de la narratividad, el papel de la historia con respecto al texto como un todo toma en consideración los elementos narrativos y los no narrativos (Ryan 2016: 369), con lo cual inevitablemente debemos poner nuestra atención tanto en las partes como en el todo, ya sea de elementos no narrativos como los narrativos.

Por ello, como veremos más adelante especialmente con el entendimiento de Damian Sutton de la deleuziana imagen-cristal, esa

narratividad justo se entiende como una apertura en la que las producciones culturales —en su caso, la fotografía—, pueden abrirse a la posibilidad de contar historias diversas, de enunciarse de formas distintas, de comprender una "narratabilidad" más que un significado único a través de las diferentes partes que componen su estructura. Especialmente aquellas que se encuentran en los márgenes. Lo cual, se entenderá también a través del análisis de las producciones que se enuncian en la televisión y el software.

Desterritorialización y el corpus

De acuerdo con Deleuze y Guattari, la desterritorialización es el proceso por medio del cual un "algo" escapa o departe de un territorio en específico. En este sentido, un territorio puede aludir a sistemas de cualquier tipo: conceptuales, lingüísticos, sociales o afectivos, a lo cual Paul Patton agrega que, "On their account, such systems are always inhabited by 'vectors of deterritorializations'" (Pratt 2010: 52). Aunque ésta es una versión en exceso simplificada de la propuesta de Guattari y Deleuze elaboran en su obra, en este trabajo uso este entendimiento para manifestar justo el movimiento en el que ese "algo" busca escapar de un territorio para construir o reconstruir otro nuevo.

En este estudio, incluyo un corpus que incorpora producciones culturales que de diversas formas dan corporalidad a ese amplio entendimiento de desterritorialización. No sólo porque provienen de diferentes países o porque corresponden a géneros distintos o plataformas dispares, sino porque gran parte de sus enunciaciones radican en un constante deslizamiento en territorios

“trans”. Ya sea porque se proyectan alianzas que emulan los tratados económicos transnacionales, porque subvierten construcciones sociales en torno a las expectativas de género, o porque trasladan conceptos de un formato a otro. Todo visto o tejido desde esa intersección entre diversas tecnologías culturales y la narratividad.

Como mencioné al inicio, este acercamiento toma en cuenta un entendimiento de la tecnología como una forma cultural, de la forma en que Raymond Williams expusiera en su famoso trabajo, *Television: Technology and Cultural Form* (1974). El objetivo es evitar los determinismos tecnológicos que niegan la agencia humana, como Williams señala, y así realizar un análisis que dé cuenta del contexto político, económico y social que conlleva y que expone cada tecnología.

Así pues, en el primer capítulo analizo la obra fotoperiodística de Gerda Taro en relación con el lazo que la iconografía de la Gerra Civil española tiene con la Revolución Mexicana en torno a dos figuras que generalmente permanecen invisibles o marginales cuando se estudian estos conflictos: las soldaderas mexicanas y las milicianas españolas. Tradicionalmente, la fotografía ha sido conceptualizada como una reproducción mecánica de la experiencia de nuestra realidad material, cuya presunta objetividad sirve para fijar, de manera permanente, ciertos conceptos, visiones o momentos en la historia. Sin embargo, en este capítulo problematizo esta decimonónica noción a través de un acercamiento a la fotografía como la creación de un nuevo evento que apunta

hacia el futuro, hacia la posibilidad. De esta forma, la dinámica entre lo visible y lo invisible se entiende a través del evento fotográfico como un marco en el que lo que se vuelve visible no es necesariamente lo que posa frente a la cámara, y se puede considerar un constante devenir que apunta hacia el futuro —gracias a una yuxtaposición temporal con el pasado y el presente en una suerte de cristalización del tiempo. En ello, exploro la yuxtaposición, apropiación y problematización de los binarios de género a través de la vestimenta de las soldaderas y las milicianas, la imagen de rifles y pistolas; así como el uso de ángulos oblicuos y juegos con claroscuro de Gerda Taro.

Para ello hago uso de diversos entendimientos deleuzianos de la relación entre la fotografía y el contexto político y social a través de Damian Sutton, John Tagg, Bruno Latour, Judith Butler, John Berger, Liz Wells, Susan Sontag, Walter Benjamin y Roland Barthes, entre otros.

Por su parte, en el segundo capítulo, trabajo con novelas de dos de los escritores más representativos de lo que se considera como la Generación X peninsular: *Historias del Kronen* (1994), de José Ángel Mañas, y *Caídos del cielo* (1995), de Ray Loriga. Ambas novelas realizan un performance escrito del mundo audiovisual en el que se anclan la multitud de sus marcadores culturales transnacionales: películas, videos musicales, canciones, programas de televisión, etc. De esta forma, apuntan hacia la firme confianza en la capacidad de la palabra escrita para traducir el lenguaje audiovisual de cualquier producto cultural. Por esta razón, analizo las novelas proponiendo entenderlas a través de

la configuración de tres planos visuales que se centran en la figura del antihéroe y el narrador no fiable como elemento de desidentificación que empuja la atención del lectoespectador[3] hacia los márgenes, permitiendo que otros elementos y personajes que operan como figurantes, elaboren la crítica social, económica y política que tanto se tacha como ausente en la producción de esta generación. De esta forma, dado que la función del antihéroe y el narrador no fiable difiere sustancialmente en cada novela, analizo lo que sucede con cada uno desde diversas vertientes como: su relación con un eco de las estrategias usadas por la Generación X estadounidense y la problemática general que deviene con el capitalismo tardío en la cuestión identitaria; o la historia particular de la Península Ibérica con las narrativas heroicas, especialmente si seguimos la labor de la historiografía oficial franquista al reescribir la historia de España como la coronación de una serie de heroicos eventos que culminan con la toma del poder de Franco; así como la relación histórica que se tiene en la península con la televisión entendida como herramienta del Estado, tanto durante la dictadura como durante la transición a la democracia.

Así pues, en estos tres planos propuestos, las novelas funcionan de una o ambas formas: a) el antihéroe logra tornar la atención del lector hacia los márgenes con su rechazo a identificarse con éste, con lo cual es posible atender a los figurantes o personajes secundarios; o b) la poca fiabilidad del narrador

[3] Uso del término que Vicente Luis Mora acuñó en el libro que lleva este título, para referirse a una nueva conceptualización del proceso de lectura que la une directamente con la visualización de imágenes.

niega el acceso a los “hechos reales”, con lo cual el lector tiene que especular sobre los acontecimientos tanto como el narrador mismo. Estas variantes develan diferentes formas en que lo invisible permea el espectro hegemónico para problematizar el patriarcado heteronormativo, las consecuencias culturales, sociales y económicas de los tratados transnacionales, el concepto de identidad, entre otras problemáticas.

Para analizar estos textos recurro a los trabajos de José Esteban Muñoz, Laura Mulvey, Jean Baudrillard, David K. Herzberger, Kathryn Everly, Randolph Popen, Raymond Williams, Brian Massumi y Fredric Jameson y Bruno Zerweck, entre otros.

Finalmente, en el tercer capítulo, trabajo con dos novelas transmedia que funcionan en territorios distópicos, cuya intención es deliberadamente borrar la huella del lugar de origen con el fin de explorar la intersección entre la tecnología, la narrativa y la violencia en un escenario que virtualmente es todos y ningún sitio en específico. La primera novela es *La muerte me da* (2007), de la escritora mexicana Cristina Rivera Garza, mientras que la segunda obra es *Alba Cromm* (2010), del escritor y poeta español Vicente Luis Mora. La concepción de transmedia de ambas obras radica en el hecho de que estos trabajos comienzan, continúan o se expanden a través de blogs de Internet. De esta forma, ambas novelas tienen un carácter inconcluso que concuerda tanto con los constantes procesos de desterritorialización y territorialización que ambas elaboran, así como la concepción de un espacio similar al de las bases de datos,

donde no existe un inicio o final concreto. De igual forma, representan lo que significa escribir en un procesador de palabras, donde técnicamente se pueden agregar, eliminar y re-acomodar elementos *ad infinitum*. Es por eso que abordo la intersección entre tecnología y narrativa a partir de la noción de software y bases de datos.

Las palabras adquieren en estos trabajos un carácter material que les permite ser movilizadas no sólo dentro del mismo texto, sino a otros medios y formatos. Igualmente, dicha materialidad permite que la violencia en estas obras puede analizarse tanto en la forma como en el contenido, lo cual se concentra en problematizar y hacer visible aquello que, a fuerza de automatización, se ha vuelto invisible o normalizado —lo cual incluye tanto la lógica cultural que opera tras el concepto de software, como nuestra relación con la violencia sistematizada. En el caso de la obra de Mora se trabaja con el abuso infantil y con una sistémica misoginia anclada en un distópico escenario que devela ultra-visible el patriarcado heteronormativo, mientras que en el trabajo de Rivera Garza se trata la violencia de género y el caso específico de las muertas de Juárez. No se trata de forma directa y el juego que la escritora elabora con la construcción social de género permite volver visible aquello que a fuerza de costumbre y de impunidad se mantienen en el rango de invisibilidad. De esta forma, es posible entender la suerte de loop que se forma a partir del reconocimiento de la huella del software con el que ambas obras se elaboran; y la necesidad por desterritorializar y reterritorializar las historias en favor de hacer

visible tanto las herramientas que forman parte del proceso creativo, como la forma en que éstas son parte de la lógica cultural y social que se critica. Todo aunado a la apelcación de un lector activo que comparta la responsabilidad al ser testigo.

Para ello, en este capítulo hago uso de los trabajos de Lev Manovich, Raymond Williams, Jay David Bolter, Richard Grusin, Kenneth Goldsmith y N. Katherine Hayles, entre otros.

Finalmente, otro de los rasgos centrales que comparten las obras que forman parte de estos tres capítulos radica en la necesidad de establecer acercamientos interdisciplinarios que den cuenta de esa intersección entre las tecnologías culturales y las narrativas. De esta forma es posible establecer nuevas formasde mirar, de reconocer las distintas formas en que la dinámica entre lo visible y lo invisible puede dar cuenta de la necesidad por construir espacios otros, de dar corporalidad a la posibilidad, o simplemente de empujarnos a reconocer las herramientas y estrategias con las que navegamos a diario entre lo visible y lo invisible

Capítulo I

Mujeres rifle: El evento fotográfico y la obra fotoperiodística de Gerda Taro

"The camera is a fluid way of encountering that other reality."
— Jerry N. Uelsmann

"La misión del periodismo es iluminar las esquinas oscuras"
— Óscar Martínez

#slowlife, el proyecto que la fotógrafa tailandesa, Chompoo Baritone, desarrolla a través de Facebook en septiembre de 2015, revela una serie de fotografías que muestran lo que existe fuera del marco que encuadra las imágenes exhibidas en Instagram,[4] red social que permite a sus usuarios compartir fotografías que pueden editar con multitud de herramientas. El título de este proyecto hace referencia a uno de los géneros más antiguos de la fotografía, *still life*,[5] el cual tiene sus propios orígenes en una forma tradicional de pintura establecida en el siglo XVII. Originalmente, el término proviene del alemán *Stilleben*, el cual define a una corriente de artistas que creaban

[4] Instagram como red social es un servicio que permite compartir imágenes y videos desde el teléfono celular, ya sea de forma pública o privada. De igual forma estas fotografías y videos pueden enlazarse y compartirse en otras redes sociales como Twitter, Tumblr, Facebook y Flickr.La esencia de Instagram radica en una remediación del proceso de fotografía de las cámaras instantáneas, las cuales usaban una película instantánea que contenía los químicos necesarios para revelar fotografías segundos después de haber sido tomadas.
Aunque Instagram permite la edición *ad infinitum* de una sola imagen, la idea es compartir imágenes de forma contigua al momento en que han sido tomadas.

[5] Paul Martineau explica en su libro *Still Life Photography*, que la primera fotografía relacionada con este género fue creada aproximádamente con una década de anticipación al anuncio oficial de la invención de la fotografía en 1839. "The Set Table…by inventor Nicéphore Niépce represents a cloth-covered table prepared for one person to enjoy a meal consisting of a soup or stew, bread, and wine" (2010: 6). Irónicamente, esta imagen coincide de forma sustancial con la considerada "nueva" (y satirizada) tendencia de fotografiar los alimentos antes de ser consumidos que inunda la mayor parte de las redes sociales.

“compositions of greater complexity, bringing together a wider variety of objects to communicate allegorical or latent meanings” (Martineau 2010: 6). En las fotografías de Baritone se realiza una sátira de algunas de las imágenes más recurrentes o prototípicas de esta red social y lo que hay detrás de las fotografías de “una tarde perfecta”, “un viaje increíble”, “el saludable desayuno de campeones”, “la mañana de complicadas poses de yoga que requieren de cero esfuerzo”, etc. El género de *still life*, en general, se define como “a picture consisting predominantly of inanimate objects such as fruit, flowers, dead game, and vessels, but because still life incorporates a wide variety of influences from different cultures and period in history, it has always resisted precise definition” (2010: 6). En el caso de las fotografías de Baritone, podemos observar más escenas con personas que con objetos inanimados, sin embargo, estas personas fungen como elementos de una fotografía al estilo *still life*. En ello, la idea es volver visible aquello que como usuarios y entes detrás de una cámara —o celular— borramos al recortar y editar, al enfocar y encuadrar. Así, la superposición del famoso marco de Instagram expone la línea que divide lo visible de lo invisible, revelando, en este caso, la “falsedad” de dichas imágenes. Por ello, lo que se puede observar en estas fotografías no alude simplemente a las herramientas con las que Instagram permite manipular fotografías, sino a lo que el acto de fotografiar en sí mismo representa. En sus fotografías se pueden apeciar composicones que muestran lo sencillo que resulta crear la impresión de una playa vacía y un paisaje azul (Imagen 1), o Imitar el clásico género *still life*

formando una estética composición de elementos en medio de una habitación en pleno caos gracias a la selección de ángulos, encuadres, y a las propias herramientas que Instagram proporciona a sus usuarios (como los filtros y el obligado recorte que la aplicación exige para que todas las imágenes se publiquen de un mismo tamaño [Imagen 2]).

La fotografía como la entendemos actualmente no está basada en arreglos simbólicos como el que problematiza esta fotógrafa, sin embargo, cada pieza visual conlleva en sí misma cierto valor simbólico por la forma en que hemos venido a entender y leer las fotografías a través de nuestro bagaje iconográfico. La razón por la cual parodias como ésta son relevantes es porque sin importar qué tipo de fotografía estemos observando, o qué tipo de cámara la produjo, la noción realista que la estableciera en el siglo XIX sigue sosteniendo un fuerte anclaje con la fotografía y lo que esperamos de ella. Es decir, cuando vemos una fotografía, estamos esperando que la realidad nos confronte, que una verdad se revele. Por ello, a través de ejercicios como el de Baritone podemos encontrar una correlación general con nuestra forma de entender las imágenes y lo que enmarcan, así como las lecturas que realizamos de los elementos en casi cualquier tipo de fotografía —los cuales nunca surgen a la vista como inocuas piezas visuales, y aluden a la configuración de cierta noción de realidad o realismo.

Como ya he mencionado, el ejemplo de Baritone se localiza en la producción digital de imágenes, pero la crítica se basa en dicha concepción

realista de la fotografía que surge en su antecedente análogo.[6] Por un lado, la fotografía digital, como Derrick Price y Liz Wells explican, opera a través de una conversión “whereby physical properties are symbolised through numerical coding” (Wells, 2015: 25). Pero en la fotografía análoga, “a picture was formed through transcription in principle tracing or witnessing actual people, places and circumstances” (2015: 25). Dicha operación se vuelve parte de la esencia de las expectativas de autenticidad que se sostienen alrededor de las fotografías. Y esta autenticidad va ligada a una cualidad que asumimos inherente en la fotografía, la de una objetiva transparencia.

En esta línea, Susan Sontag y Roland Barthes, dos de los autores más influyentes en cuanto al estudio y entendimiento de la fotografía, basan sus análisis en una concepción referencial que ve a la fotografía como el bosquejo de una huella directa de la realidad. De igual manera, ambos se concentran en la capacidad de la fotografía para congelar fragmentos que, aunque se localizan en el presente de quien captura la imagen, siempre hacen referencia a un pasado. Aunque este tipo de línea teórica es lo que mi estudio intenta evitar, me parece importante iniciar con la forma en que ambos autores se aproximan a la fotografía en su relación con la acción de observar y ser observado, elemento que forma parte esencial de mi lectura de las fotografías. Además, cabe mencionar que, aunque ambos autores parten de la indexicalidad de la fotografía en sus trabajos, no significa que no problematizaran la noción de transparencia.

[6] Aunque, como veremos más adelante, esta noción precede al desarrollo mismo tecnología que permitió la posibilidad elaborar imágenes fotográficas.

Por ejemplo, Sontag afirma que “the photographic image, even to the extent that it is a trace (not a construction made out of disparate photographic traces), cannot be simply a transparency of something that happened. It is always the image that someone chose; to photograph is to frame, and to frame is to exclude” (2003: 46). Y justo en esta elección recaen los actos de observar y ser observado.

Así pues, tanto dicha característica temporal, como la inherente cualidad referencial que se le ha atribuido a la fotografía, han sido ya polemizadas desde muchas perspectivas que van desde el estudio de su desarrollo centrado en la tecnología; los usos y contextos en que se leen y se les atribuye significado; así como las instituciones y el set de prácticas que han establecido nuestra forma de leerlas. Por ello, partir de la noción realista, aquella sobre la que se sostiene la cualidad inherente de objetividad puede parecer un lugar común. Pero si lo es, si es ya un lugar común y gastado para hablar de la fotografía, ¿por qué seguimos debatiendo sobre la autenticidad de ciertas fotografías? ¿Por qué trabajos como la de Baritone siguen partiendo de esa noción realista? Y en ese caso, ¿es de verdad la autenticidad lo que devela el significado o el mensaje de una fotografía? Si optamos por ese camino, ¿tienen entonces las imágenes fotográficas un anclaje definitivo e inamovible con cierto momento y cierto espacio? ¿Cómo podríamos leer fotografías *a posteriori* sin “corromper” el significado “original”? Si lo que vemos, queremos ver o dejar de ver en las fotografías no es la realidad, por qué nuestras lecturas permanecen sujetas a un

deseo por verificar la existencia de aquello que se encuadra en las imágenes fotográficas? Finalmente, cuando hablamos de fotografías, ¿qué es lo que esperamos que se revele y cómo se lleva a cabo dicha revelación?

En este capítulo propongo un acercamiento interdisciplinario a la fotografía, concentrandome en ella como la conformación un nuevo evento, el evento fotográfico: un marco en el que lo que se vuelve visible no es necesariamente lo que posa frente a la cámara, y se puede considerar un constante devenir que apunta hacia el futuro —gracias a una yuxtaposición temporal con el pasado y el presente en una suerte de cristalización del tiempo. Este acercamiento permite analizar figuras marginales dentro de conflictos armados, así como la relectura de fotografías icónicas rodeadas de idealizaciones que refieren a la fotografía como productora de evidencia. En este sentido, el acto de mirar, ser observado o de ser borrado se convierte en una consciente decisión con consecuencias políticas.

Las fotografías que analizo en este trabajo forman parte de un género ligado de manera inevitable con la noción realista de la fotografía: el fotoperiodismo. Me centro en la producción elaborada durante la Guerra Civil española (1936-1939), considerada la primera guerra mediática;[7] así como en algunas imágenes propagandísticas de la época.

[7] Esto por haber sido cubierta casi de forma simultánea por lo que se conoce como el primer cuerpo de fotoperiodistas. En palabras de Susan Sontag, la Guerra Civil española fue la primera "to be witnessed in the modern sense: by corps of professional photographers at the lines of military engagement and in town under bombardment, whose work was immediately seen in newspaper and magazines in Spain and abroad" (2003: 83).

Dado el inevitable lazo que la iconografía de la Guerra Civil sostiene con la Revolución mexicana, este trabajo se enfoca en la representación fotográfica de los diferentes símbolos o figuras femeninas que surgieron durante la guerras: las milicianas españolas y su compartida herencia con las soldaderas mexicanas. La visibilidad que estas mujeres tienen en las historiografías oficiales se reduce a mitos y maniqueos polos que van desde las figuras maternas hasta las pícaras aventureras. Sin embargo, en esta evaluación de la iconografía de ambos conflictos en yuxtaposición o diálogo, podemos encontrar una forma diferente de visualizar los márgenes a los que la historia restringió a estas mujeres vueltas iconos. Para ello, es necesario analizar lo que de hecho se vuelve visible en algunas de las fotografías del mexicano Agustín Casasola —a quien para bien o para mal se le debe gran parte del imaginario de la Revolución mexicana—, y de la alemana Gerda Taro —una de las fotógrafas más importantes de la Guerra Civil española, y que hasta hace unos años se ha comenzado a rescatar de la subsunción que su trabajo sufrió al de Robert Capa y David Seymour “Chim”.

En este trabajo no sólo considero los aspectos estéticos de las fotografías, sino también los usos y diversos contextos en los que se produce u obtiene el significado de dichas imágenes. Así, este análisis va de la mano de una comprensión de la tecnología y la sociedad de la cual emergen tanto la fotografía como las formas en que la entendemos, para lo cual Bruno Latour es fundamental. De igual forma, es esencial el análisis de John Tagg en *The*

Burden of Representation: Essays on Photographies and Histories (1988), en el que se aborda la fotografía como producción cultural, la cual se hace legible "only through particular discursive contexts" (Jacobs 2001: 20), o mejor dicho, en el que "the use of a photograph determines its meaning" (Price 1994: 1), por lo que el significado es "perpetually displaced from the image to the discursive formations" (Jacobs 2001: 20). Dado el problema de unir este tipo de análisis al de uno estético, tomaré sólo ciertos recursos de Tagg para examinar los usos y contextos en los que se da significado a la fotografía, pero sin olvidar que la materialidad que menciona está relacionada también con la estética de la fotografía, algo que Tagg deja fuera de su estudio de la fotografía como productora de evidencia, la cual puede formar un productivo loop con su mismo trabajo.

Finalmente, para hablar de la temporalidad y el devenir en las fotografías, me centro en Gilles Deleuze y su estudio sobre el cine y su nomenclatura de las imágenes en *Cinema I: The Movement Image* (1983) y *Cinema II: The Time Image* (1985). Así que, aunque el desdén que el mismo Deleuze profesó por la fotografía en comparación con el poder del cine, supone ya una entrada compleja al estudio de la fotografía, me inclino hacia la tendencia marcada por estudios como el de Damian Sutton en *Photography, Cinema and Memory* (2009), en la que resulta productivo trazar nuevos entendimientos de ésta "as always coming into being, as a relationship between technology and intention that always offer the precarious possibility of a new event" (31). Por ello, al igual

que Sutton, uso la noción de la imagen-cristal que Deleuze propone en su estudio de las películas filmadas después de la Segunda Guerra Mundial, para así analizar la intersección entre la producción, el uso, el contexto y la estética, los cuales permiten la creación de un nuevo evento enmarcado en las fotografías.

Abrir la caja negra: El lente realista y otras historias

> "Inventions –the name by which we call devices that seem fundamentally new –are almost always born out of a process that is more like farming than magic. From a complex ecology of ideas and circumstance that includes the condition of the intellectual soil, the political climate, the state of technical competence, and the sophistication of the seed, the suggestion of new possibilities arises."
>
> — John Szarkowski

Bruno Latour argumenta, en *Morality and Technology: The End of Means* (2002), que cuando hablamos de la influencia de la tecnología en la sociedad (o viceversa) tendemos a alternar entre el contexto y el contenido, "but we are not yet expert at weaving together the two resources into an integrated whole" (2002: 111). Por ello, afirma que lo más productivo para crear nuevas narrativas es seguir el desarrollo de una innovación. Como se puede imaginar, seguir el de la fotografía se puede tornar en un camino con cientos de vertientes y tangentes que fácilmente hablen de todo y nada a la vez. Por esta razón he elegido perseguir de manera primordial el establecimiento de la noción realista; a la par de las innovaciones técnicas que recorren un camino simultáneo con las guerras; y su establecimiento como fuente de evidencia.

Así pues, el antecedente directo de la fotografía se encuentra en la pintura y, “Unlike painting and engraving, photography left relatively few visible traces of its manufacture” (Warner 2002: 69). Por ello, desde sus inicios, se creó alrededor de la fotografía una suerte de aura de inmediación, casi como negar que entre lo expuesto por una fotografía y el evento fotografiado existiera un tipo de mediación. De esta manera, la fotografía y el acto de fotografiar terminan por conformar una caja negra.

Tomado de la cibernética por Latour, el concepto de caja negra “is used… whenever a piece of machinery or a set of commands is too complex. In its place they draw a little box about which they need to know nothing but its input and output” (1987: 3). Por ello, en su función como verbo, *blackboxing* es "the way scientific and technical work is made invisible by its own success… Thus, paradoxically, the more science and technology succeed the more opaque and obscure they become.” (Latour 1999: 45). Los nombres y desarrollos tecnológicos, así como el clima político y social en el que se desenvuelve el camino de la fotografía, se tornaron invisibles casi de manera instantánea, dejando que sus imágenes se volvieran transparentes configuraciones de aquello que posa frente a la cámara. Así que, para abrir la caja negra de esta tecnología de mediación, es necesario entender justo dicha cualidad de transparencia que tan inherente parece a este medio.

La acción de fotografiar se encuentra entre dos polo simétricos: “The myth of the Neutral Tool under complete human control and the myth of the

Autonomous Destiny that no human can manipulate" (Latour 1999: 178). Tradicionalmente, la fotografía ha sido conceptualizada y entendida como una reproducción mecánica de la experiencia de nuestra realidad material, cuya presunta objetividad sirve para fijar, de manera permanente, ciertos conceptos, visiones o momentos en la historia. Desde mediados del siglo XIX, poco tiempo después de su invención, "photography was defined by its makers and users as a complex and contradictory medium. At issue was the central notion of realism" (Warner 2002: 158). Pero la fotografía es algo más complejo que una reproducción o una copia. Incluso me atrevería a decir que su forma de "fijar" eventos no es permanente en el sentido de que permanezca intacta a través del tiempo.

La mera idea de concentrar luz a través de un pequeño agujero con el objetivo de crear un reflejo "on the wall of a dark chamber was known to Aristotle (383-322 BC)" (Wells 2015: 57). La cámara fotográfica como la conocemos se basa en la idea de la camera obscura, "described as early as the tenth century AD, of which the first illustration was published in 1545" (Wells 2015 : 57). Pero ya obtenidas las imágenes, el gran problema se volvió como fijarlas de manera más permanente, algo que procuró considerable experimentación a finales del siglo XVIII e inicios del XIX. En 1839, Fox Talbot en Inglaterra y Louis-Jacques-Mandé Daguerre en Francia, anunciaron "the processes whereby they had succeeded in making and fixing a photographic image" (Wells 2015: 56), aunque

el crédito por el descubrimiento del proceso químico para obtener imágenes no recae en una sola persona ni a una sola nación (Wells 2015: 57).

En sus inicios, el principal uso de la fotografía se centró en la producción de retratos y paisajes, por lo cual muchos de los pintores de la época tornaron sus carreras hacia este nuevo medio.[8] Probablemente el procedimiento fotográfico más famoso es el del daguerrotipo. En éste, "a positive image on a metal plate with a mirror-like silvered surface, characterised by very fine detail. Each one is unique and fragile and needs to be protected by a padded case. It became the dominant portrait mode for the first decades of photography" (Wells 2015: 57). Los retratos a finales del siglo XVIII e inicios del XIX se veían como fuentes reveladoras de una verdad que no poseían otro tipo de imágenes. Por ello, en su popularización, como Mary Warner Marien explica,

> the notion that something might be photographed hardened into the expectation that it ought to be photographed, [and] the public began to perceive a natural claim to see images of all sorts. This perception gave impetus to the marking and marketing of a great array of pictures, from individual portraits to scientific images and the first efforts of photojournalism. (2002: 71)[9]

Pero ante este ímpetu, los pintores no podían competir con los fotógrafos en términos de asequibilidad de los retratos, especialmente en vísperas del establecimiento del mercado de clase media. En este punto es importante resaltar que uno de los elementos más importantes del establecimiento de la

[8] Como Walter Benjamin explica en "A Short History of Photography," muchos de estos pintores convertidos a fotógrafos marcaron la pauta en los inicios de este medio. Por ello, la fotografía y su evolución no sólo va de la mano con las ciencias sino con la pintura misma, y la pintura no pretende ser una ventana transparente hacia la realidad (1930: 20).

[9] Y justo este lazo con el fotoperiodismo es el que retomaremos más adelante para entender parte del desarrollo de la fotografía ligado a las guerras.

fotografía fue justo la manera en que el público que la consumía surge a la par de la tecnología que se desarrolla para volverla cada vez más asequible y eficiente. Es decir, necesidad y técnica, demanda y oferta, se desarrollan prácticamente al mismo tiempo en una cadena de relaciones entre actantes humanos y no humanos.[10] Al respecto podemos mencionar el trabajo de Reese V. Jenkins, "Technology and the Market: George Eastman and the Origins of Mass Amateur Photography" (1975), donde describe la forma simultanea en que surge la cámara fotográfica Kodak y el mercado masivo de fotógrafos principiantes:

> From the time of the introduction of commercial photography in 1839 until the late 1870s, the technical complexities of the photographic process were so great that only professional photographers and a very few avid amateurs chose to pursue the practice… Twenty years later nearly anyone interested in obtaining photographs, regardless of his practical knowledge of optics or of photographic chemistry, could at least press the button on a simple hard camera, remove the exposed film from the camera, and in a few days obtain finished prints from a local photographer or distant factory. (Jenkins 1975: 1)

La forma en que estos dos elementos, la cámara y el mercado de masas, surgen como nuevos y simultáneos, es lo que termina por revolucionar la industria fotográfica y su papel en la sociedad.[11]

Así, cada vez más al alcance de cualquier persona (en el sentido de ser amateur *versus* profesional), las fotografías se fueron constituyendo como una

[10] No escudriño en esta cuestión, que apunta hacia la teoría de *actor-network* de Latour,sino hasta el tercer capítulo.
[11] Al menos en términos de su accesibilidad y el tipo de funciones que eran perseguidas para sus continuas innovaciones, en modelos cada vez más portátiles y capaces de captar mejor situaciones y cuerpos en movimiento.

tecnología capaz de representar objetos y personas de forma “más fiel”, precisamente por tratarse de un proceso tecnológico. Como Arnheim expone, citado por Rebecca Haidt, la tecnología garantizaba la “absoluta” analogía al ser un producto “of this object itself, the same way that the illuminated objects in reality imprint their image on the photographic layer” (Haidt 2011: 21). Ésta es la línea que forja uno de los polos en donde el entendimiento de la tecnología, como algo ajeno o independiente del ser humano, asocia una inherente relación de indexicalidad en la fotografía con el objeto (re)presentado. Sin embargo, en estas mismas afirmaciones la tecnología se revela como algo mucho más complejo que la conformación de una automática objetividad.

Es importante añadir que una de las principales razones por las cuales la fotografía se estableció como fuente de realidad, fue su propia evolución de la mano de ciencias como la geología, biología, astronomía, química y sobre todo de la antropología. De esta forma, la fotografía no sólo mantenía un récord de los descubrimientos, sino que ayudaba a clasificarlos en taxonomías. Asimismo, para el gobierno y el ejército, la fotografía y los reconocimientos topográficos se volvieron rutina adjunta a sus operaciones. Aunado a ello, Mary Warner explica que para la ley y la policía, el uso de la fotografía caía en calidad de evidencia y era aceptada así porque ésta “confirmed whatever was photographed. This sense of authenticity was applied broadly, not only in war, science, and law, but

also in everyday portraiture and views of foreign lands" (2002: 158).[12] Por ello, como John Tagg ha señalado ya sobre esta calidad de evidencia que la fotografía tomó al desarrollarse junto con estos usos,

> The legal record is … an image produced according to certain institutionalised formal rules and technical procedures which define legitimate manipulations and permissible distortions in such a way that, in certain contexts, more or less skilled and suitably trained and validated interpreters may draw inferences from them, on the basis of historically established conventions. (1993: 2)

A la par del establecimiento de estas nociones viene la función documental de la fotografía, en la que ha sido privilegiada por una retórica de inmediación y verdad, donde las formas discursivas le atañen la cualidad de simplemente exponer los hechos de forma directa a través de la experiencia de primera mano.[13] Como afirma Derrick Price, muchos de los fotógrafos del siglo XIX consideraron su obra como "documentos", "but many more were innocent of the fact that they were documentary photographers" (Price 2015: 79).[14] Sin embargo, en este punto, nuevas formas de representar el cuerpo social nacen del desarrollo de este género, con lo cual emergen instituciones y prácticas "which furnished means for training and surveilling bodies in great numbers,

---

[12] Pensemos simplemente en las identificaciones en nuestras carteras. Viajar entre países sin pasaporte es imposible porque de cierta forma las leyes y nuestra fe en la fotografía como huella nos ligan de manera inherente a nuestras imágenes fotográficas.

[13] El establecimiento de esta función es situado por John Tagg en la crisis del occidente europeo y los Estados Unidos en los años treinta del siglo XX. El ejemplo específico está en el uso documental que adquiere la fotografía en el programa de Franklin Roosevelt del "New Deal". Tornado en propaganda para sus propias políticas, "It deployed a rhetoric with larger claims than this: with claims to retrieve the status of Truth in discourse, a status threatened by crisis but whose renegotiation was essential if social relations of meaning were to be sustained and national and social identities resecured, while demand for reform was contained within the limits of monopoly capitalist relations" (Tagg 1993: 9).

[14] Además, como señala Abigail Solomon-Godeau, citada por Derrick Price, "in the nineteenth century almost all photography was what would later be described as 'documentary'" (20015: 79).

while seeking to instil in them a self-regulating discipline and to position them as dependent in relation to supervisory apparatuses through which the inventions of the state appeared both benevolent and disinterested" (Tagg 1993: 9). Es el poder entonces lo que surge como eje central de este modo documental, las formas en que las relaciones de poder "are brought to bear on practices of representation or constitute their conditions of existence, but also the power effects which representational practices themselves engender" (Tagg 1993: 21). Es decir, la fotografía, como representación y huella de la realidad tiene consecuencias reales que van más allá de la imagen misma. En ello van cuestiones políticas sobre las formas de presentar y representar; sobre lo que merece ser visible, lo que se torna imposible de visualizar y lo que carece de valor visual.[15]

[15] Caroline Brothers sostiene, en "Casualties and the Nature of Photographic Evidence" (1997), que "In no area of war reportage is the evidential nature of the photographs more contentious than in the representation of casualties" (Brothers 1997: 161-162). Y cuando se trata de volver visibles a las víctimas de las guerras o de los conflictos armados, ya sea de civiles o de militares, se camina por una muy fina línea. Ello porque si bien no hay un precepto claro que distinga a una fotografía amarillista de una fotografía que no lo es, es necesario reconocer que siempre se lidia con cierto grado capitalización del sufrimiento.
Pensemos en uno de los casos más recientes y de inmensa difusión a nivel internacional: las fotografías de Alan Kurdi, un niño sirio de tres años, quien en el 2015 yacía sin vida en una de las costas de Turquía. Levantando gran controversia, su imagen le dio la vuelta al mundo. La forma en que se usó la imagen variaba según la publicación y la forma en que circulaban y re-circulaban las notas al respecto. Además, las fotografías se fueron reproduciendo en redes sociales, acompañadas de distintos comentarios, acusaciones y reflexiones sobre los miles de refugiados que, en condiciones inhumanas, huyen de sus hogares, sin posibilidades de encontrar resguardo y un nuevo comienzo. Para muchos la fotografía y su circulación representaban una violación a la privacidad y dignidad de Kurdi y su familia; para otros no mostraba más que la sed de los diarios y publicaciones en línea de atraer audiencia; mientras que para otros cuantos representaba la necesidad de volver visible una realidad negada a fuerza de mantener el *status quo* de todos los países que negaron (y siguen negando) la entrada de los refugiados a sus territorios. La cuestión es que, sin importar la agenda tras la cual las imágenes de Kurdi fueron compartidas, cada mensaje resultaba contundente por la misma razón, y ello se debe a la forma en que la escena se configura en el evento fotográfico. Es decir, la realidad que se torna innegable se basa en la aparición y omisión de ciertos elementos que una fotografía así requiere

En este respecto, es necesario mencionar que uno de los factores más influyentes en el desarrollo de la fotografía a nivel mundial “was the desire to record wars. Even today most people’s understanding of the nature of wars comes from photographic images rather than literary accounts” (Wells 2015: 81). Así pues, la labor fotoperiodística nace ante la necesidad de diversas publicaciones de ofrecer un sentido de realismo a sus ediciones, y así sustentar la credibilidad de sus historias. Originalmente, estos diarios acompañaban sus notas con grabados o ilustraciones, pero eventualmente necesitaron de una acreditación más “realista”. En este sentido, saber y ver se fueron configurado el uno al otro, especialmente en este tipo de medios: “The image has become the queen of our time. We are no longer happy to know, we want to see. Every important newspaper of information tends to place beside the news a photographic document that not only authenticates it but gives it exact physiognomy” (declaración del diario *Paris-Soir* citado por Brothers 1997: 5).

Bajo esta noción de transparencia se fundan muchas de las más importantes revistas ilustradas con fotografías como lo son las francesas *Vu* y

---

para lograr este efecto. Kurdi, por ejemplo, no es la primera víctima en alcanzar visibilidad a través de imágenes fotográficas o videos. Una rápida búsqueda en Google al respecto mostrará cientos de distintos tipos de imágenes. Pero lo que distingue a la foto de Kurdi es la aparente paz en la que su cuerpo yace en la playa, sin heridas visibles, sin sangre, casi arropado por las olas que alcanzan a su cuerpo con espuma. Parece entonces que, a veces, las imágenes de las víctimas en las guerras y los conflictos armados, entre más cercanas a nosotros, no tanto cruentas o violentas, más “reales” nos parecen. Y ello porque hasta cierto punto niegan el violento entorno tras el cual se envuelven. Así que, pensando en el espectador al que se destinan estas imágenes, podemos hablar de una suerte de puente entre dos realidades o dos formas de entender la realidad. Con esto, no pretendo dibujar una línea entre nosotros/ellos a la manera de objetos/sujetos. Sin embargo no puedo prescindir de cierta ontología del público, es decir, pensar en quién observa las imágenes —dado que el fotoperiodismo siempre tiene una orientación específica— y cómo se intenta apelarles. Y en explorar ese “cómo” debe ir un intento por entender tanto los elementos estéticos de las fotografías como sus repercusiones políticas.

Regards, la americana *Life*, y la británica *The Daily Herald*, entre otras, las cuales se tornan en las mayores exponentes a nivel internacional de los eventos acaecidos durante la Guerra Civil española (1936-1939). Esta guerra no es la primera en ser mediada casi de forma simultánea,[16] sin embargo, el estallido de este conflicto coincide con la salida al mercado de la Leica de 35mm.[17] Este tipo de cámaras compactas permitía a sus usuarios mayor movimiento y tomas más nítidas de la acción en progreso. Se sabe que en un inicio, Gerda Taro comenzó su labor en el frente de guerra con una Rolleiflex mediana. Posteriormente, Capa le heredó la Leica con la que había estado trabajando, la cual es considerablemente más pequeña y liviana que la Rolleiflex, lo cual le permitió mayor movilidad y posibilidades de adentrarse a las zonas de conflicto. Ambos

[16] Como ya he mencionado, esta Guerra Civil en la Península Ibérica se conoce como la primera guerra mediada. Sin embargo, la Guerra de Secesión en Estados Unidos (1861-1865) fue la primera en ser fotografiada de manera extensiva "throughout its duration, and in which photography was seen not only as providing realistic images of the struggle but also as 'news.' In this sense, it also provided one of the foundation stones for the development of photojournalism" (Wells 2015: 82). Durante esta guerra, dos publicaciones semanales se encargaron de proveer al público norteamericano con imágenes que ilustraban las batallas (Wells 2015: 82). Pero cuando Derrick describe esto, olvida mencionar que la mayor parte de estas fotografías no se tomaron durante las batallas, sino cuando estas ya habían terminado. El equipo de Matthew Brady (Alexander Gardner, Timothy O'Sullivan y George N. Barnard) fue el responsable de la mayor parte de las imágenes tomadas de este conflicto, y que en la actualidad conforman la iconografía del mismo. Aunque este grupo de fotógrafos logró capturar diversas escenas de acción, la mayor parte de sus tomas muestran sólo las secuelas y no las batallas: heridos, enormes filas de cuerpos inertes y paisajes de devastación. Este equipo de fotógrafos no contaba con la tecnología que les permitiera la movilidad para correr junto o detrás de los soldados para obtener tomas claras en movimiento. Gran parte de las fotografías de este grupo, y de las más famosas de finales del siglo XIX e inicios del XX, fueron el producto de montajes o de repetidos ensayos. Sontag explica cómo en diversas ocasiones el equipo de Brady manipuló cadáveres y escenas, como en el caso de la batalla de Gettysburg, para obtener tomas más fotogénicas. Aunque este tipo de manipulación física no dista mucho de la manipulación digital o de la elección de ciertos ángulos o encuadres en la fotografía análoga, lo que cambia por completo el panorama de la fotografía de guerra es la salida al mercado de la Leica de 35mm.

[17] Esta cámara compacta fue elaborada para retratar paisajes con un obturador focal cuyo rango era de 1/20 a 1/500 segundos y requería de negativos pequeños capaces de producir fotografías de 8x10 pulgadas.

elaboraron la mayor parte de su trabajo durante esta guerra con dicha cámara, por lo cual viene al caso la famosa frase de Capa: “if your pictures aren’t good enough, you’re not close enough” (Warner 2002: 300).

Así pues, podemos trazar un loop entre la tecnología que permitió el adentramiento que estos fotógrafos ejercieron durante los conflictos armados y la misma necesidad de traducir el movimiento requerido para este tipo de escenarios. Finalmente, para terminar de trazar el camino compartido entre la fotografía y la guerra, es necesario enunciar lo que éste devela de nuestras prescripciones sociales y políticas sobre lo visible y lo que no merece dicha visibilidad. Caroline Brothers expone en *War and Photography: A Cultural History* (1997), que: “the notion of the visible and the filmic have shared a preeminent place in the history of modern war. Indeed the priority of the visual in the business of warfare has developed to such an extent that sight itself has become a weapon in combat, beginning even to overtake conventional armour in military and strategic importance (1997: 1). Para Brothers, la Guerra Civil española es en específico el contexto ideal para estudiar este tipo de fotografías sobre conflictos armados por el establecimiento de las revistas ilustradas anteriormente mencionadas, las cuales iban dirigidas a una audiencia masiva, creada a la par de la expectativa y deseo por ver imágenes del conflicto.

Es bien sabido que las revistas que se establecieron durante esta época usaron muchas de las imágenes de la Guerra Civil con fines propagandísticos ajustados a sus agendas políticas. Sin embargo, todas ellas se valían del

establecimiento de una transparencia, de la imparcialidad para difundir los acontecimientos a través de validaciones visuales (ya fuera la construcción misma de collages o en las fotografías en sí mismas). Sin embargo, como explora Stuart Hall en “The Determination of News Photographs”, las fotografías que dan cuenta de noticias disfrazan el grado de selectividad que conforma parte de su esencia misma:

> Of course the choice of this moment or event against that, of this person rather than that, of this angle rather than any other, indeed the selection of this photographed incident to represent a whole complex chain of events and meanings is highly ideological procedure. But by appearing literally to reproduce the event as it really happened, news photographs repress their selective/interpretative/ideological function. They seek a warrant in that ever-pre-given neutral structure, which is beyond interpretation: the ‘real’ world. (Hall 1982: 241)

Y esconder estos trazos de su producción, como hemos visto, no resulta difícil si se atiende a la persistente noción realista de la fotografía. Aquí de nuevo surge la cuestión del uso y el contexto de la fotografía. Retomando a John Tagg:

> Like the state, the camera is never neutral. The representations it produces are highly coded, and the power it wields is never its own. As a means of record, it arrives on the scene vested with a particular authority to arrest, picture and transform daily life … This is not the power of the camera but the power of apparatuses of the local state which deploy it and guarantee the authority of the images it constructs to stand as evidence or register a truth. (1993: 64)

Aunque sus disertaciones y entendimientos del aparato que rodea al evento fotográfico son imprescindibles para mi análisis, no puedo evitar protestar ante esta afirmación. Tagg suele negar el poder de las imágenes mismas. No

podemos pretender que el significado, o lo que se logra hacer visible en las fotografías, radica exclusivamente en el contexto, el uso y los aparatos ideológicos bajo los cuales se distribuyen y adquieren significado las imágenes. Estos mismos aparatos también dependen de ciertos elementos visuales que se encuentran en la fotografía misma, en sus códigos estéticos, en el marco que representa. Y aunque se entiende ya el loop que se deviene en mi propia afirmación, la intención es establecer que sin una no viene la otra. No es lo mismo una novela que una pintura que una fotografía, aunque los tres muestren o hablen de la misma cosa. Y es porque aunque los códigos por medio de los cuales les damos sentido sean los mismos, aunque se lean, se distribuyan y se consuman en el mismo contexto: no son lo mismo. La fotografía no es simplemente una serie de códigos establecidos por aparatos ideológicos, también es un mensaje visual y como tal no debemos olvidar su estética en consideración de todo lo anterior. Retomando a Latour, lo más productivo es abordar la tecnología "in the mode of a *detour* more than in that of instrumentality" (2002: 251). Y dado que "Technology is the art of the curve, or what … I have called 'translation'" (Latour 2002: 251), podemos pensar en la fotografía y el evento fotográfico en estos mismos términos de traducción, más que de reproducción o huella imparcial, hacia la producción un nuevo evento, el evento fotográfico.

Imagen-cristal y fotografía: hacia la precaria posibilidad de un nuevo evento

> The universe is nothing but a crystal of images, reflecting and refracting each other. Each entity, by slicing the universe up in its own way, produces its own cinema, framing and cutting, slicing and imaging.
>
> — Christopher Vitale

Para Gilles Deleuze[18] el mundo está compuesto por imágenes. Imágenes de tiempo, de movimiento, de percepción, de cristales, de memoria, de deseo, etc, que conforman la bifurcación bajo la cual entiende lo real en términos de lo actual y lo virtual. Para Deleuze, contraponer lo real con lo irreal o lo imaginario no resulta productivo puesto que piensa en lo real en términos de un proceso. Es decir, para él, lo actual es lo que ordinariamente consideraríamos como lo real "that is, a realm of things that exist independently of our ways of thinking about them and perceiving them" (Williams 2005: 223). Por otro lado, lo virtual es "the realm of transcendental conditions for the actual, that is, things that we have to presuppose for there to be actual things at all" (2005: 223). Entonces podemos pensar en lo real en grados que van de algo más real a lo menos real, es decir, algo incompleto.

[18] Gran parte de su filosofía se basa en el trabajo de Henri Bergson, para quien en el presente es la intersección entre el pasado como memoria y el futuro como deseo, y el tiempo mismo —entendido como el tiempo de los relojes— es una forma de espacializarlo, lo cual lo convierte en unidades contenidas en sí mismas que proporcionan una imagen inadecuada del mismo. Por ello, Bergson sostiene que el tiempo como lo percibimos tiene una duración diferente que va ligada a nuestra experiencia —como cuando estamos aburridos y el tiempo pasa lento, o como cuando estamos en situaciones de estrés y el tiempo corre de forma acelerada (Vitale 2011: s.p.).

Por ejemplo, la mesa sobre la que escribo (lo actual) en este momento existe aunada a todas las versiones que han sido pensadas, pintadas, fotografiadas, imaginadas y soñadas (lo virtual) de ella. Es decir, ésta, la mesa "real", sufre cambios cuando es traducida a través de cualquiera de estas acciones, cuando es percibida como algo nuevo. Pero al decir esto, no se trata de marcar una relación entre estas imágenes en la que lo virtual es menos real que lo actual, sino en entender estas rebanadas del mundo en puntos no estáticos que negocian las expresiones de una imagen como algo más o menos completo. En este sentido, todas las cosas permanecen en constante cambio debido a su incesante devenir en algo más, en distintas imágenes menos o más reales. Por ello, para Deleuze, lo real es lo virtual *y* lo actual. Si pensamos esto en términos del acto de fotografiar, podemos dilucidar más claro a lo que me refiero con la conformación de algo completamente nuevo, aunque no del todo deslindado de su referente, pero sí traducido a otros términos gracias al evento fotográfico.

Simplemente el término de lo virtual se vuelve de central interés en un estudio como éste dado que, aunque en la actualidad está fuertemente relacionado con la era digital, como Leen DeBolle expone, en realidad "the virtual is more fundamental than, and historically precedes, digitization. The word 'virtual' originates from the medieval Latin word virtualis; in the scholastic tradition, this term means the possible or the potential" (2012: s.p.). Aunque para Deleuze lo posible se distingue de lo virtual porque éste primero es lo que

todavía no existe, “the virtual is now a real fringe of the actual. It indicates another zone of being: the poetic, the subliminal, and so on” (DeBolle 2012: s.p.).

Sin embargo, la manera en que me adscribo a este entendimiento deleuziano sigue un camino más claro de la mano de la imagen-cristal, la cual es parte de lo que Deleuze denomina como la imagen-tiempo. En su estudio sobre el cine, *Cinéma 1: L'Image-Mouvement* (1983) y *Cinéma 2, L'Image-temps* (1985), Deleuze expone la conformación de dos tipos de imágenes que, aunque no necesariamente se oponen, sí representan dos modos diferentes de concebir el tiempo en la pantalla grande: la imagen-movimiento y la imagen-tiempo. La imagen-movimiento corresponde a la representación cronológica de una historia por medio de la edición que da la ilusión de representar el tiempo de la forma en que la percibimos: lineal y concordante a un esquema de causa y efecto.

Por otro lado, cuando la percepción que el cine ofrece, la de una forma particular de observar las cosas, se conflictúa por la toma de conciencia de esta percepción, nos topamos con la imagen-tiempo. Para Sutton, basado en las ideas de Deleuze, “This is never simply a reflexivity, or basic self-awareness” y es lo que Deleuze denomina como “being in circuit” (Sutton 2009: 44). Por ello, la imagen-tiempo “questions that most basic, most fundamental of assumptions, the apparent order of time and space and the logic of this order that goes unchallenged” (Sutton 2009: 44). Asimismo, esta imagen dirige la atención tanto hacia sus propiedades ópticas como a lo que presenta en un sentido

autoconsciente. Bajo este concepto se encuentra también la imagen-cristal, otra suerte de meta-imagen.

En la imagen-cristal se conforma una intersección en donde lo actual y lo virtual chocan hasta el punto en el que se vuelven indiscernibles. Esta imagen cristaliza el pasado de las imágenes con el futuro de las mismas, es decir, es un momento "that simultaneously looks forward to the not-yet and back to a past that set the conditions for it" (Ivakhiv 2013: 306). Por esta razón,

> What the crystal reveals or makes visible is the hidden ground of time, that is, its differentiation into two flows, that of presents which pass and of pasts which are preserved. Time simultaneously makes the present pass and preserves the past in itself. There are, therefore, already, two possible time-images, one grounded in the past, the other in the present. Each is complex and is valid for time as a whole. (Deleuze 1989: 98)

De esta forma, la imagen-cristal se vuelve un punto de bifurcación lleno de posibilidades. Esta indistinguibilidad que se crea entre lo real y lo imaginario, entre el presente y el pasado, y entre lo actual y lo virtual, tiene una base fenomenológica dado que para Deleuze "is definitely not produced in the head or the mind, it is the objective characteristic of certain existing images which are by nature double" (1989: 69). A lo largo de su estudio sobre el cine, Deleuze relaciona la noción cristalina con los espejos y la forma en que las imágenes virtuales pueden confrontar a las actuales hasta crear este punto de indiscernibilidad. De igual forma, la cristalización se puede formar por la repetición de una imagen o la visualización de imágenes virtuales que adquieren

una actualidad en esa acción de volverse visibles. Uno de los ejemplos[19] que mejor ilustran estos tipos de cristalización se encuentra en *The Lady from Shanghai* (1947) de Orson Welles (Imagen 3). En esta película, la imagen virtual —que corresponde a la que se proyecta en los espejos—, confronta a la imagen actual de tal forma que se vuelve difícil de saber cuál es la virtual o la actual. No en el sentido de que no sepamos distinguir que la pareja de la izquierda es la que se proyecta en los espejos, sino más bien en el sentido de que el primer plano se disuelve en la bifurcación entre lo virtual y lo actual.

En mi trabajo, un ejemplo de ello se encuentra en la fotografía de Gerda Taro, "Miliciana republicana en entrenamiento militar en la playa" (Imagen 15). Aunque analizo a detalle esa fotografía más adelante, ésta puede ejemplificar perfecto lo que una fotografía puede cristalizar. Si entendemos esta imagen como el producto de una premeditada construcción visual, esa pose que no representa, sino que sugiere la agencia de las mujeres durante el conflicto armado, congrega tanto el pasado que queda capturado, como la proyección hacia el futuro de esta mujer en la que se yuxtaponen elementos femeninos y masculinos, logrando cristalizar no sólo el tiempo en una posibilidad, sino la subversión que su mera presencia en el campo de batalla representa. Los tacones y la pistola, ambos representativos de lo que socialmente asignamos a

[19] Otro de los ejemplos fundamentales de Deleuze se encuentra en *8½* de Federico Fellini, la cual radica en la forma en que el personaje principal, Guido, "finds that anything he sees can give rise to a memory or fantasy, all of which is played out for us in front of the camera. We see what Guido sees, and each image he sees bursts forth with the virtual potential to give rise to past and present. This is why Deleuze says that hyalo-signs are sites of indiscernibility between virtual and actual, for we don't know at any given moment what aspect of a given image that Guido sees could give rise to a whole new sequence, or even whether it will or not" (Vitale 2011b: s.p.)

lo femenino y lo masculino, se confunden y se encuentran, nos enfrentan en la posibilidad y no en la fidelidad. Lo cual a su vez establece espejos y reflejos con las imágenes de mujeres-rifle que le preceden en diferentes iconografías de conflictos bélicos.

De regreso a la imagen 3, este ejemplo sirve a Deleuze para hablar de cómo el uso de espejos o de escenas que crean esta visión en el cine “disrupt the otherwise linear flow of time in a film, they create temporal short-circuits” (Vitale 2011: s.p.). Sin embargo, la adaptación que elaboro de la imagen-cristal a la fotografía no necesariamente requiere de espejos reales, pero sí de la confrontación de ciertas imágenes repetidas; de ciertas imágenes que reflejan virtualmente otras imágenes, casi en una suerte de espejo; así como de una relación de espejo entre quien observa y quien es observado, como mencioné en la foto de Gerda Taro.

Así pues, trasladar toda esta nomenclatura que Deleuze utiliza para analizar el cine hacia el análisis fotográfico pudiera parecer problemático dado el mismo desdén que él profesó hacia la fotografía. Como Michael Kramp explica, Deleuze trata a la fotografía como un “instrument for reproducing representations of reality—a device that iterates images until they are ossified as established stories, icons, or even stagnant perceptions… Deleuze compares photography to what he identifies as a reductionist model of perception” (Kramp 2012: 2). Sin embargo, y contra esa osificación que no me parece la mejor forma de describir lo que sucede en el evento fotográfico, el mismo Deleuze encontraba en la

fotografía un potencial de liberación, “he treats it as a common, everyday visual experience that, despite its aesthetic and technological limitations, emancipates the modern painter to explore new artistic opportunities” (Kramp 2012: 2). Por esta razón, Kramp contrapone a Deleuze consigo mismo y cuestiona entonces que, si la fotografía es capaz de emancipar a la pintura y los pintores para buscar nuevas posibilidades, “can it likewise free itself, photographic practitioners, and even viewers to create and re-create anew?” (2012: 2). Aun si en la fotografía reconocemos la carencia del movimiento que el cine proporciona a las imágenes, ¿podemos dejar de verlas como aquel ente estático que se preserva sin cambio alguno a través del tiempo? No pretendo evadir las limitaciones de un acercamiento así a la fotografía, como las que atañen a lo que Deleuze anota en la forma en que las imágenes fotográficas producen “certezas” y organizar cuerpos y deseos. Pero mi intención es seguir lo que el mismo Deleuze esboza en su estudio del cine acerca de la fotografía al marcar la distinción entre éstas:

> The difference between the cinematographic image and the photographic image follows from this. Photography is a kind of 'moulding': the mould organizes the internal forces of the thing in such a way that they reach a state of equilibrium at a certain instant (immobile section). However, modulation does not stop when equilibrium is reached, and constantly modifies the mould, constitutes a variable, continuous, temporal mould. (Deleuze 1983: 24)

Porque, por contradictorio que pueda parecer, aunque las fotografías en esencia sean fragmentos “congelados”, ello no significa que se escapen del devenir que atañe a todas las cosas dentro de la filosofía de Deleuze. Y en ese

devenir, el evento fotográfico nos confronta de formas diferentes, mostrando o haciendo visible la constante posibilidad de un “algo más”.[20] Así, podemos entender lo que expongo al decir que lo que se vuelve visible en una fotografía no es necesariamente aquello que posa frente a la cámara, y se puede volver un choque entre aquel pasado que se preserva y el deseo de mostrar esa posibilidad que apunta al futuro, hacia esos “not-yet”.

Finalmente, Deleuze afirma que el tiempo “has to split at the same time as it sets itself out or unrolls itself: it splits into two dissymmetrical jets, one of which makes all the present pass on, while the other preserves all the past. Time consist of this split, and it is this, it is time, that we see in the crystal” (Deleuze 1989: 81). Por ello, lo más importante de esta propuesta de acercarnos a la fotografía tras todas estas bifurcaciones, choques y divisiones es intentar desmantelar las inherentes contradicciones temporales y ontológicas que acompañan a la fotografía y el acto de fotografiar. Con contradicciones temporales hago referencia al choque constante entre un pasado que deviene, un futuro posible y el presente del espectador. Y con la ontológica apunto hacia las expectativas de fidelidad que parecen inseparables de la fotografía y la noción realista, las cuales, de forma inevitable, confrontan lo que vemos con lo que deseamos ver. Si los cristales del tiempo son capaces de hacer visible las diferencias entre el tiempo como una metáfora y la duración que se pretende

[20] Debo acotar que ese en ese algo más no intento fijar una posibilidad que por sí misma sea productiva, sino marcar el movimiento hacia una constante creación y recreación en el evento fotográfico.

expresar en ésta (Sutton 2009: 37), me parece que estos cristales son una apuesta productiva hacia el entendimiento de lo que se vuelve (in)visible en el evento fotográfico.

Mujeres rifle: el régimen cristalino en las soldaderas y las milicianas

Las soldaderas y las milicianas constituyen una pieza central tanto en la iconografía de la Revolución mexicana como en la de la Guerra Civil española. Aunque generalmente las imágenes de las mujeres ejerciendo labores domésticas durante la guerra abundan, también existe esa otra contraparte con las mujeres que ostentan rifles en mano. En palabras de Joanne Hershfield —, quien describe una tira cómica de una mujer sosteniendo un revólver—, "The gun —a potent, universal symbol of power and violence— has been transferred from the hands of a man to those of a woman" (Hershfield 2008:3) lo cual no sucede sin consecuencias o implicaciones. Además, dicha acción de sostener el arma, no sólo denota el compromiso con la causa y los ideales revolucionarios, sino también un desafío a las patriarcales expectativas de género, que dotan a las armas de una aura masculina. En este apartado veremos las diferentes formas en que dicha yuxtaposición, contraposición, subversión y apropiación entre los binomios masculino y femenino se abre a un tercer espacio.

Sin ir muy lejos, el lazo que estas mujeres tienen entre sí resulta innegable y, como propone Dolores Martín Moruno en "Becoming Visible and Real: Images of Republican Women during the Spanish Civil War", la soldadera "should be considered a surviving element of a gendered cultural and symbolic

imagery of war and revolution, which had its continuation in the young Spanish miliciana" (2010: 7).

Tanto la Revolución mexicana como la Guerra Civil española surgieron en un momento en el que los paradigmas que marcaban las formas en que las revoluciones se peleaban y narraban estaban cambiando dramáticamente. Tan sólo con la Revolución Rusa de 1917[21] como punto semi-intermedio entre ambas, la participación femenina como arma revolucionaria comenzaba a gozar de una visibilidad notable. En ambas batallas, "[a] relatively large number of women were mobilized, yet their participation was for the most part not officially recognized, and keeping track of the actual numbers of women who fought in these conflicts is a daunting, if not impossible, task" (Linhard 2005: 31). Por ello, hablar de la participación de la mujer en estos casos es problemático, y no por lo que su influencia constituyó durante las batallas, sino porque al final, quienes han reconstruido y elaborado las historias oficiales, han dejado como representación de su autoridad estas figuras de soldaderas y milicianas, tras las

[21] Tanto los precedentes como los eventos posteriores a la Revolución Rusa constituyen lo que se conoce como el nacimiento del primer estado socialista en el mundo, el cual de forma explícita promueve la igualdad de género. Como Kathy Fairfax sostiene en *Comrades in Arms: Bolshevik Women in the Russian Revolution* (1999), aunque generalmente el rostro de la Revolución Rusa está sujeto a una imagen masculina, y ligado a nombres como Lenin, Stalin y Trotsky, la participación femenina fue contundente y decisiva. Nombres como el de Aleksandra Kollontai quedan relegados a las esquinas de la historia por disminuir su presencia a "handmaidens of an essentially male revolutionary movement" (Hillyar y McDermid 2000: 1). Sin embargo, las mujeres constituyeron: "around ten per cent of those audacious revolutionaries who inspired the working class the world over and inaugurated a new era in world history. These women worked alongside men in all the campaigns that ultimately brought the party state power. For twenty years before the revolution in 1917 they sustained the underground party organisation and agitated for revolution by writing and distributing leaflets and newspapers. After the fall of the star they became stump speakers, agitators and party recruiters. During the civil war they fought alongside men to defend their revolution and after the war was over they worked with men to build the institutions of the new society. This, at a time, when women in the rest of Europe were still asking for the vote" (Fairfax 1999: 3).

que se aglomeran los nombres de los cientos de mujeres que participaron durante ambas guerras —y bajo las cuales se se estereotipa a estas mujeres en maniqueos polos entre pícaras y frívolas aventureras; o abnegadas madres virginales. Este trabajo no gira en torno al propósito de reconstruir la experiencia real de estas mujeres revolucionarias,[22] sin embargo, propongo una lectura de la conformación de los iconos y figuras femeninas durante estos conflictos que tome en cuenta la información que se tiene sobre ellas, sólo en la medida en que puedan iluminar el análisis de las fotografías seleccionadas en este trabajo.

Gran parte de la iconografía de la Guerra Civil española se centra en diferentes modelos o figuras de la mujer. Fotografías, posters y collages forman un espectro entre la madonna y la miliciana, en el cual diferentes versiones o proyecciones del mismo modelo exhibían lo que la mujer representaba en el campo de batalla. Aunque hablaré un poco de los posters y su relación con la proyección de la experiencia de la mujer en este conflicto, en este apartado me centro en las fotografías que Gerda Taro tomó de las milicianas por dos razones. La primera es porque el contraste de su estética en comparación con la de otros fotógrafos proviene de su propia experiencia como minoría en el campo de batalla, lo cual se revela en esta proyección de mujeres fuertes que, aunque tal vez no tuvieron la misma agencia que los hombres en ese momento, ponen su apuesta en la creación de ese espacio otro de la posibilidad a futuro. La segunda

[22] Mencionaré datos recolectados principalmente en los trabajos de Linhard sobre la experiencia de las soldaderas y las milicianas a través de relatos y entrevistas, pero sólo en la medida en que sea pertinente.

es por el fuerte enlace que sus fotografías, y la iconografía de la Guerra Civil en general, tienen con las de las soldaderas en la Revolución mexicana (1910-1920), y las mujeres Bolshevik de la Revolución Rusa (1917). Y para analizar esta intersección usaré algunas fotografías de soldaderas que pertenecen al archivo del fotógrafo Agustín Casasola, así como algunos posters de la propaganda de la Revolución Rusa.

Ni las milicianas ni las soldaderas son las pioneras en el campo de batalla, ni las primeras mujeres que de manera activa participan en movimientos armados. Tabea Alexa Linhard explica que "Ya desde las guerras de la conquista, se contaba con una fuerte presencia femenina en tropas indígenas y coloniales". (2003: 257), y se tiene cuenta de su presencia en distintos conflictos de esta índole desde el medievo.[23] Dolores Martín Moruno, haciendo referencia al trabajo de Margaret H. Darrow, sugiere que "the introduction of women in modern wars was marked by the nursing movement led by Florence Nightingale (1820-1910) during the Crimean War. Then, women became official members of the military going to the front and being like the soldiers in a patriotic tone" (2010: 7). Sin embargo, estas figuras, milicianas y soldaderas, si bien no pioneras, sí son el parteaguas de la conformación de una nueva agencia femenina en la política —aunadas por supuesto a las mujeres Bolshevik de la Revolución Rusa

[23] Para información detallada al respecto, consultar el libro *Las Mujeres y las guerras: el papel de las mujeres en las guerras de la Edad Antigua a la contemporánea* (2003), editado por Mary Nash.

(1917) —, la cual se vuelve visible en la iconografía[24] de ambas batallas, y que forma parte de los primeros vistazos de los diversos movimientos de emancipación del siglo XX.[25] Y aunque dichas figuras no representan *per se* los ideales de cambio de estos posteriores movimientos, sí son imágenes que siguen formando parte del bagaje de casi cualquier lucha por la defensa de la agencia y los derechos de la mujer.

Existen múltiples razones por las cuales las milicianas y las soldaderas son símbolos femeninos conflictivos, los cuales analiza a detalle Linhard en sus exhaustivos trabajos sobre ambos iconos:

> During these two struggles [la Revolución mexicana y la Guerra Civil española] women's roles were so new and, to an extent, challenging that female revolutionaries were assimilated into literary, historical, or popular discursive conventions. More significantly, a series of icons, symbols, and myths has taken the place of women's often marginal and forgotten histories, providing a sharp contrast to the emancipatory discourses of change and renewal that revolutions convey. (2005: 3)

El trabajo de Linhard se centra en las transmutaciones de esos mitos, íconos y símbolos a través de la escritura femenina que se desprende de ambas luchas. Sin embargo, también toca gran parte de la iconografía de ambos

---

[24] Aquí también debo añadir que la iconografía de ambos conflictos también se ve influenciada por la Revolución Rusa de 1917: "the consequent fostering of Soviet and proletarian art, radically influenced new understandings of the role of artists, intellectuals, and writers in revolutionary societies. Thus, Marxist doctrine and Soviet iconography oftentimes marked the production of high and popular culture in both the Mexican and Spanish contexts." (Linhard 2005: 32). Aunque claro,no todo cargaba con un bagaje o influencia marxista, "cultural production from the 1930s in Mexico and Spain always implied complex negotiations that moved beyond the adaptation of the cultural trends that the Russian Revolution propagated" (Linhard 2005: 32).

[25] Para consultar los pormenores de los movimientos de emancipación y el sufragio femenino ver "Identidades de género, mecanismos de subalternidad y procesos de emancipación femenina" de Mary Nash en *Revista CIDOB d'Afers Internacionals*, No. 73/74, mayo-junio 2006, pp. 39-57; y "Acerca de la emancipación de la mujer" en *Ensayos de comprensión: 1930 - 1954*, Caparrós Editores, 2005, pp.87-90.

conflictos, por cual su análisis es imprescindible para las dos figuras, las cuales abordo en la medida en que sus similitudes iluminan el entendimiento de los eventos fotográficos que comparten.

Entre Adelita, soldaderas y coronelas

> A todas nos decían 'Adelitas' porque éramos revolucionarias, éramos de tropa, pero la mera Adelita era de Ciudad Juárez. La mera Adelita esa decía ¡Órale, todos a entrar y el que tenga miedo que se quede a cocer frijoles! Y balazos y balazos y al que no obedecía, lo mataba ella misma. Era muy valiente.
>
> — Tomasa García, soldadera veterana

Los concliftos que llevan al estallido de la Revolución mexicana, el 20 de noviembre de 1910, son difíficiles de sintetizar dado que emergen de distintas esferas. No sólo imperaba el descontento por los ya más de treinta años de dictadura de Porfirio Díaz, sino también el repudio por la enorme división social entre los latifundistas, caudillos, miembros del clero y políticos; y los obreros y campesinos. El desbalanceado régimen económico que permitió a empresas estadounidendes e inglesas acaparar los los mercados, y los latifundios que tenían en completo deterioro a la agricultura, mantenían al sector agrario en decadencia y a los campesinos en extrema pobreza. En cuanto a la esfera política, John Womack añade que

> La Revolución mexicana se produjo porque los políticos encumbrados del país no lograron ponerse de acuerdo, manifiestamente, en lo tocante a quién habría de gobernar cuando muriese […] Porfirio Díaz. Estos políticos, apodados los científicos, consideraban que era una ley natural que la nación pudiese progresar solamente bajo su dirección y dominio y para su beneficio propio. […] En 1908, dos años antes de la siguiente elección presidencial, el problema se convitió en un notorio asunto de Estado" (1969: 8).

La famosa entrevista que Díaz concedió a un corresponsal norteamricano, es lo que termina por avivar el fuego: “James Creelman, por encargo de una revista norteamericana popular, llamada *Pearson’s Magazine* [entrevista a] Díaz [quien le dice] que se retiraría definitivamente cuando terminase su período en 1910 y que no ‘volvería a gobernar otra vez’, aunque sus ‘amigos’ se lo rogasen” (Womack 1969: 8). Es entonces cuando Francisco I. Madero surge como candidato a la presidencia en oposición a otro periodo del gobierno de Díaz. Dada su popularidad, Díaz lo manda a encarcelar en Monterrey, logrando así ganar las elecciones por séptima ocasión. Poco tiempo después, Madero consigue su libertad y formula el Plan de San Luis Potosí, con lo cual declara nulas las elecciones y llama al pueblo a levantarse en armas. Las figuras de Francisco Villa y Emiliano Zapata son cruciales para apoyar este movimiento desde distintos puntos de la República, logrando así congregar en esta revolución la lucha de los campesinos y la cuestión agraria. Aunque la fase armada terminó aproximadamente en 1917, con la instauración de la nueva constitución, esto no pone fin a la multitud de movimientos, problemas y luchas que se engloban en este conflicto.

Según explica Linhard, la participación de las mujeres durante este conflicto fue masiva, y su rol no se restringió al que se da a conocer tras la figura de la soldadera en los campos de batalla, también participaron “a través de la intervención directa en la vida política y pública de las ciudades. Lucharon contra el dictador, contra las antiguas oligarquías y a favor de la reforma agraria y una

nueva democracia liberal. A la vez, grupos de mujeres que mayoritariamente provenían de las clases medias más educadas, articulaban y manifestaban abiertamente la defensa de los derechos de la mujer" (Linhard 2003: 256).

Sin embargo, lo que la soldadera como símbolo de la participación de la mujer durante la Revolución representa no necesariamente va ligado a su experiencia. Y esta figura también comparte espacio con el de la famosa Adelita. La Adelita conforma una romantización de la participación de las mujeres, reducida a la amorosa mujer al brazo de su soldado, lista para servir en el frente cual si estuviera en casa: cocinando, limpiando y cuidando el fuerte. La imagen de las adelitas es la que de manera predominante inunda la iconografía de la época. En estas fotografías (Imagen 4) se confunden los distintos roles que ejercieron como soldaderas, y en diversas ocasiones se romantiza su participación como "amantes", más que como miembros activos del ejército.

Sin embargo, en una lectura más detallada, aunque la mujer de esta imagen besa el rostro del soldado que porta el uniforme revolucionario, la forma en la que ella sostiene el rifle crea una una subversiva yuxtaposición. Aunque lo que puede llamar más la atención del espectador en esta imagen es el beso en la mejilla y la sonrisa del soldado, esto se construye en el segundo plano de la fotografía. En el primer plano se encuentra la mujer sosteniendo el rifle, símbolo fálico —dado que las armas en general, suelen entenderse como un símbolo de la masculinidad. La yuxtaposición de estas dos narrativas, la del arma como representación del poder y la de la romantización de la mujer en el concepto de

Adelita, crea una sugerencia en esa forma en que, aunque muy sutil, esta Adelita sostiene el rifle. Stefanie Jochman explica: “Guns are loud, powerful, deadly, obtrusive, and stealth […] The gun is also phallic both in shape and its eruptive response to arousal (the loading of ammunition). Its deathly projectile bullets inspire fear and awe toward the brute strength of the gun” (Jochman 2016: s.p.), y en este primer plano el arma está en control de la Adelita, lo cual cristaliza las diferentes proyecciones que se sobrelapan sobre la participación de las mujeres en el campo de batalla, con la sugerencia hacia el futuro (por encontrarse en el primer plano esta yuxtaposición contestataria).

Dolores Martín Moruno sostiene que el modelo de mujer revolucionaria mexicana “had its roots in the long European tradition of Romantic and idealist images of Liberty as a woman in arms, such as the Marianne represented in Eugène Delacroix’s La Liberté Guidant le Peuple (1831)” (2010: 7), y por ello esta Adelita de corazón de oro surge como una de las más populares representaciones de la mujer revolucionaria. Pero, como se puede apreciar en estas imágenes, las adelitas o soldaderas no son una, son diversas: “mujeres anónimas, mujeres anlfabetas, mujeres campesinas, mestizas e indígenas cuya historia se oculta detrás del mito de la soldadera abnegada y de la pícara Adelita” (2003: 265), y su presencia en la batalla puede entenderse de multiples maneras si (re)miramos de nuevo fotografías como la Imagen 4.[26]

[26] Archivo Casasola, ca. 1914. Esta foto de la soldadera besando la mejilla del soldado mientras sostiene un rifle, puede consultarse en http://notasomargonzalez.blogspot.com/2012/11/las-soldaderas_20.html

Las mujeres se mantuvieron en el terreno bélico hasta 1925. Pero tal como sucede con las milicianas durante la Guerra Civil española, “se decreta una ley contra la presencia de soldaderas en el ejército mexicano” (Linhard 2002: 265), dado que se les acusa de imponer desorden en el ejército al ir de la mano de vicios, enfermedades y crímenes.

La perpetración de estos polos entre Adelitas y soldaderas; entre mujeres pícaras y románticas o de mujeres sin miedo que simplemente van en busca de la aventura, se basa en los distintos corridos formulados alrededor de la Adelita, las novelas de la Revolución, las películas (especialmente la filmografía de Salvador Toscano) y la obra muralística de los setenta —lo cual, como veremos más adelante, encuentra un enorme parecido con los mitos que se formulan alrededor de las madonnas y las milicianas en la península. Todo esto contribuye al mito de abnegación que romantiza su presencia y las aleja de las posibilidades emancipatorias que una revolución ofrece (Linhard 2003: 257).

Ciertamente, las soldaderas no fueron un grupo homogéneo en ningún sentido. Las labores que desempeñaban iban desde conseguir y preparar los alimentos, cargar bultos y casas ambulantes, sostener relaciones sexuales con los soldados, espiar, contrabandear, vigilar, contribuir en la propaganda, etc. Se sabe que algunas de ellas incluso llegaron a ocupar cargos como coronelas o capitanas, y que dirigieron batallones conformados tanto por hombres como mujeres. De acuerdo con Paola Vázquez, en “Fotografías de las soldaderas:

mujeres de humo y fuego”, [27] entre las mujeres que llegaron a ocupar puestos importantes se encuentran “las Coronelas como Rosa Bobadilla, Juana Ramos, Carmen Parra, o Carmen Vélez (La generala), que tenía a su cargo una tropa de 300 hombres. Otras como Petra Herrera armaron sus propias tropas de mujeres; esta jefa carrancista tuvo a su cargo aproximadamente mil mujeres” (Vázquez 2016: s.p.).

Sin embargo, dado que su participación no fue registrada de manera oficial, la historia de estas mujeres es difícil de seguir o corroborar.[28] Se sabe que “Los soldados pagaban a estas mujeres ‘la soldada’” (Linhard 2003: 257), lo cual equivalía a un sueldo que les abría las puertas a un nuevo modo de supervivencia. Muchas de ellas iban a acompañar a sus padres, hermanos o novios, pero muchas otras simplemente se unieron para garantizarse un sustento. Claro está que también hubo otra gran porción de mujeres que fueron secuestradas y obligadas a unirse al ejército como soldaderas (Linhard 2003: 257).

[27] Mucha de la información de este artículo para el sitio Cultura Colectiva resulta difícil de corroborar por la ausencia de fuentes. Y aunque la intención de la autora es intentar reivindicar el papel de las soldaderas a través de las fotografías de Casasola, resulta igualmente lleno de idealizaciones infructíferas, y no profundiza realmente en ningún aspecto que pudiera abrir otro entendimiento de sus distintos papeles durante la Revolución. Sin embargo, muchos de los hechos que se afirman sin referencias en este artículo forman parte del folklore alrededor de estas mujeres, por lo que me pareció importante incluir algunos datos del mismo. Además, ha sido muy popular en redes sociales, lo cual de alguna forma corrobora que aunque los intentos por reivindicar la heterogeneidad del papel de las mujeres durante la Revolución han sido muchos desde hace ya varias décadas, los estereotipos siguen siendo legitimados de una u otra forma, aun cuando se intenta desarmarlos.

[28] Claro está que se tienen los nombres e historias de Rosa Bobadilla en Morelos, Margarita Neri en Guerrero, y Juana Ramona viuda de Flores, ‘La Tigresa’, en Sinaloa; las cuales sólo son algunas de las muchas mujeres que participaron durante la Revolución.

En su ensayo “La mujer que perdió el miedo” (1936), la escritora española María Teresa León, después de haber pasado una estancia de un año en México, encuentra en las soldaderas de la Revolución la contraparte de la historia de Juan sin miedo. Ello por la valentía que estas mujeres esbozaban durante esta época. Trazando un camino entre las soldaderas y las milicianas, León augura un mejor futuro para la península, dado que aunque estas mujeres habían perdido el miedo a morir, esa agencia ganada durante la Revolución “speaks to the women’s invisibility and subalternity: they lack political consciousness and their shadows vanish from the battlefields and pages of history” (Linhard 2005: 25). Es decir, para ella y para muchos otros, el poder emancipador que la Revolución podía ofrecer a las mujeres no podría ser exitoso dado que no iba ligado a una conciencia política, por lo cual para ella las soldaderas son un ejemplo negativo del cual deben aprender las mujeres españolas en vísperas de la Guerra Civil. Una visión en suma injusta, anacrónica y simplificada de las mujeres que participaron en la Revolución mexicana.

Así que, aunque de manera oficial las soldaderas simplemente se hacían cargo del espacio doméstico, como podemos observar —y como el trabajo de Linhard ha mostrado— una serie de testimonios, imágenes y relatos sugieren y hacen visible su agencia política. Y aunque el interés de mi investigación no es corroborar las distintas agencias que estas mujeres tuvieron durante la guerra, me parece necesario analizar lo que se proyecta de ellas en ciertas fotografías, algunas icónicas y otras no tan conocidas, que forman parte del famoso archivo

de Casasola. Además, porque contrario a lo que León menciona sobre las sombras que se desvanecen en las páginas de la historia, estas imágenes aún hoy en día vuelven visible una proyección de la mujer que eventualmente rendiría frutos.

Mujeres rifle I: El archivo Casasola y las mujeres revolucionarias

Agustín Casasola (1874-1938) fue un famoso fotógrafo mexicano[29] que, junto con su hermano Miguel Casasola, forma parte de esta lista de pioneros del fotoreportaje junto con los que conformaron el equipo de Mathew Brady durante la Guerra de Secesión, y aquellos que cubrieron la Guerra Civil española. Sin contar aún con la tecnología compacta y portátil que las Leica ofrecieron en la Península Ibérica, Casasola obtuvo una gran reputación hacia 1910, durante la Revolución, "when he earned a twenty-five-peso bonus for 'excessive achievement of duties,' for jumping into a bullring to capture the action up close" (Mraz 2009: 49). Su trabajo durante el porfiriato y la Revolución hoy en día conforma lo que se conoce como el Archivo Casasola y, aunque muchas de las fotos son falsamente atribuidas a Casasola,[30] dichas imágenes forman parte esencial de nuestro entendimiento del México de finales del siglo XIX e inicios del XX. Como Carlos Monsiváis señala, citado por Roberto Tejada, "in the absence of historians contemporaneous to the civil strife that followed the fall of

[29] Además de su trabajo durante la Revolución mexicana, Casasola también es recordado por haber fundado la primera agencia de prensa en México (Agencia Fotográfica Mexicana) en 1894 y la Asociación Mexicana de Periodistas en 1903.

[30] John Mraz explica que los hermanos Casasola adquirieron muchas imágenes de otros fotógrafos y éstas fueron incorporadas a la colección sin especificar quién las había tomado. Incluso las mismas fotos de Miguel Casasola quedaron subsumidas bajo el nombre de su hermano, Agustín, al fundar su estudio Casasola Fotógrafos (2009: 49).

Diaz, the Casasola photographs are an organizing principle rendering some of the cultural and social contradictions tangible" (2009: 33). Además de haber proporcionado fotografías de personajes importantes como Porfirio Díaz, Francisco Villa, Francisco I. Madero, Emiliano Zapata, etc., su archivo "pit[s] one overachieving visibility—and its practices of display—against a former facelessness now emerging in differential features and effects were critical to mobilizing those agents formerly invisible within historical representation" (Tejada 2009: 33).

Y sobre dichos agentes previamente invisibles, quiero concentrarme en las fotografías de las mujeres durante la Revolución, específicamente en las que muestran diferentes facetas de las soldaderas, para así iluminar su intersección o influencia en la imágenes de las milicianas.

En su trabajo sobre las soldaderas y las milicianas, Linhard señala tres problemas con los que se tiene que lidiar al abordar estas figuras. El primero es que estas mujeres aparecen articuladas a través de convenciones discursivas preexistentes "that elide and silence the changes and challenges that women's presence in the streets and battlefields of revolutions entails" (2005: 29). La segunda es que las figuras revolucionarias femeninas funcionan como símbolos o íconos, "aiming to elicit either support for or rejection of particular aspects of revolutionary struggles" (2005: 29). Y por último, es que ya que las mujeres no suelen ser las autoras de sus propias historias, su experiencia en esto campos siempre está contada por alguien más. Así, es importante entender cómo

funcionan las soldaderas y las milicianas como íconos para así tener una mejor comprensión de su proyección en las fotografías.

Es bastante probable suponer que la intención[31] de Casasola y su equipo no era la de revelar la lucha de las mujeres hacia una posible emancipación durante su participación en la Revolución. Lo cierto es que sus fotografías vuelven visible una heterogeneidad que en veces choca con los mitos en torno a las soldaderas.

Si como he propuesto al inicio, tomamos las fotografías de este archivo, no como la evidencia de un pasado o la prueba fiel de un verídico acontecimiento, sino como la traducción que conforma (o apunta hacia) un nuevo evento, lo que veremos en las siguientes fotografías tiene que ir más allá de la noción realista y concentrarse en ciertos aspectos de la deleuziana imagen-cristal.

Linhard menciona que, a pesar de que existe gran cantidad de fotografías mostrando mujeres con rifles en mano, realmente son pocas o casi nulas las imágenes en las que de hecho se pueda verlas apuntando las armas. En la imagen que ella discute (Imagen 5)[32] podemos ver a cuatro mujeres en lo que parece ser un ejercicio de entrenamiento.

---

[31] Y en este trabajo intento trazar lecturas que vayan más allá del propósito original (sin desestimarlo o desecharlo del todo cuando sea pertinente para el análisis).

[32] Esta imagen donde se puede apreciar a 4 soldaderas agachadas apuntando sus rifles, se puede consultar en https://www.moma.org/interactives/exhibitions/2011/rivera/content/mural/uprising/images/hs_Soldaderas.jpg

Para Linhard es importante señalar el hecho de que pareciera que esta fotografía es posada y que, aún si se tratara de un entrenamiento, la posición de las soldaderas sugiere cierta premeditación que una toma espontánea no ostentaría.[33] Pero más allá de si estas fotografías son genuinas en este sentido de espontaneidad, lo que me parece relevante es lo que surge o se construye en estas tomas. La posición de quien toma esta fotografía parece ser la misma que la de las soldaderas por el ángulo que se obtiene, lo cual da cuenta de cierta identificación entre quien observa y lo que podemos observar. Las dos soldaderas del fondo miran desde sus armas apuntando al blanco, mientras que la más cercana a la cámara mira de lleno al frente, con un rostro que, como Linhard describe en su estudio, no tiene rastro de titubeo o miedo. Podría argumentarse que lo poderoso de esta imagen radica en el alto contraste que supone con el resto de las ya icónicas fotografías que muestran a la romantizada Adelita del brazo de los soldados. Sin embargo, tanto esta imagen como la anterior donde la Adelita besala mejilla del soldado, muestran a mujeres yuxtaponiendo las expectativas de género para crear un tercer espacio de posibilidad, de agencia. Es necesario notar que aunque en esta imagen no aparecen hombres, las imágenes de los rifles ofrecen esa contraparte masculina contra la cual se yerguen en demanda por agencia. Sin romantización, en esta foto podríamos hablar de 6 planos o de una suerte de construcción en espejo

[33] Este comentario tendrá importante resonancia con una de las fotografías tomadas por Gerda Taro a una miliciana en un campo abierto en pleno entrenamiento (Imagen 15), la cual para Lorna Arroyo, de acuerdo con los ángulos de la toma, es también una suerte de montaje.

multiple. La imagen 3 de cierta forma se asemeja a la forma en que estas soldaderas parecen el reflejo de una sola, creando una sugerencia de multiplicación al infinito. Y en este sentido, jugando un poco con la idea del estilo de fotografía *still life*, en la que los elementos de la fotografía apuntan hacia la composición de cierta idea, podemos entender que esta fotografía torna visible este aspecto casi negado hasta al cansancio, tanto durante la Revolución como en décadas posteriores, de las soldaderas en armas, no haciendo la comida, sino haciendo la revolución. En términos de cristalización durante el evento fotográfico, podemos pensar en estas mujeres como imágenes virtuales, posibles proyecciones a un futuro donde su agencia sea distinta, las cuales chocan con otra imagen virtual opaca, la del mito, y con la imagen actual que se devela en esa acción de apuntar con el rifle en lo que podemos ver dentro de este marco. Si nos apegamos a la idea de que esta fotografía es un montaje, si nos volvemos conscientes de lo que se hace dentro de la fotografía (imagen-cristal), lo que abre esta imagen es entonces la sugerencia de un evento que transcurre de forma diferente de como “se experimentó”. Es decir, estas mujeres vuelven visible una agencia que no necesariamente tiene que anclarse al referente actual, lo cual de cierta forma hace que lo virtual y lo actual choquen en una posibilidad.

Además de esta fotografía, quiero acotar otra imagen (Imagen 6)[34] en la que es posible ver no sólo a mujeres, sino también a niñas, sosteniendo y apuntando rifles. Esta fotografía aparece en el artículo de Paola Vázquez, justo después de mencionar a Petra Herrera y su ejército conformado por mujeres, lo cual sugiere que de hecho a quienes vemos en esta fotografía es al ejército carrancista que cita. Corroborar estos datos o la autoría de esta fotografía resultaría en la labor de una tesis en sí misma, por ello incluyo esta fotografía a reserva de hacer atribuciones apócrifas. La razón por la cual me parece importante incluirla es porque es una de las imágenes que goza de mayor circulación en forma de postales, bolsas, llaveros, etc., tanto en museos como en cualquier establecimiento, privado o callejero, en el que se puedan adquirir recuerdos sobre México.

Esto revela la contradicción misma que circula alrededor de las soldaderas, ya que aunque en el imaginario predominen las imágenes de mujeres cuidando las casas de campaña, alimentando a los soldados, caminando sin descanso tras los ejércitos, agarradas del brazo de los soldados, o como simple ornamento al lado de los hombres, también existen estas imágenes que, si son producto de un fingido entrenamiento o no, vuelven visible aquello que se pierde en la historiografía oficial, plagada de nombres de

[34] Esta fotografía que aparece sin crédito es probablemente parte del Archivo Casasola (la cual se puede consultar en https://pbs.twimg.com/media/CiVp3qqUkAEix96.jpg:large). Aunque no pude corroborar la fecha de esta fotografía, debe corresponder al archivo marcado con el año 1914. Es probable que, como casi la gran mayoría de las fotografías de esta índole, fuera posada, pero no me parece relevante. Lo que importa es lo que se vuelve visible en el evento fotográfico, el cual configura en esta imagen un lugar en el que incluso las más pequeñas debían estar dispuestas a salir al campo de batalla como lo hiciera cualquiera de los soldados.

hombres. Sin embargo, lo importante es la forma en que se visualiza esta enorme congregación de mujeres rifle, yuxtaponiendo su vestimenta femenina e indígena con el poder que implica sostener y apuntar un rifle en el campo de batalla. Si como Judith Butler afirma, el género "is a complexity whose totality is permanently deferred, never fully what it is at any given juncture in time. An open coalition, then, will affirm identities that are alternately instituted and relinquished according to the purposes at hand" (Butler 1990: 16), la expectativa en torno a las mujeres en el campo de batalla se construía a partir de una extensión de las labores domésticas y del ámbito privado, entendido como femenino. Sin embargo, en esta fotografía, las mujeres no sólo portan y apuntan los rifles, sino que lo hacen en un campo abierto construido en el tercer plano, lo que constituye la esfera de lo público. Al igual que en las imágenes anteriores, todas ellas, niñas y adultas, portan su tradicional vestimenta la cual, fuera de reafirmar las expectativas de género, las problematiza en contraste con todos esos elementos masculinos. Además, se refuerza una identidad que pone también en primer plano la lucha campesina en este conflicto. Como Freya Schiwy señala, "Gender is a historical and social category that is continuously enacted, albeit under the constraints of existing norms and imaginaries" (2009: 134). Así que, es necesario entender el momento histórico en el que se sitúa esta fotografía para visualizar en ella una forma de cristalización a través de la yuxtaposición entre la vestimenta y los rifles que no sólo apunta hacia el futuro, sino que habla de una agencia tanto femenina como indígena, la cual sugiere una lucha en la que no

hay elementos propiamente femeninos que no puedan ser subvertidos, y que el factor agrario en la revolución iba de la mano de la participación de estas mujeres rifle.

Aunque la iconografía bélica comenzaba en estas fechas a hacer sus primeras largas recopilaciones de conflictos armados gracias al desarrollo en la tecnología que permitió a la fotografía adquirir práctica movilidad y rapidez, la iconografía y el imaginario de las guerras ya contaba con una larga historia, a la cual esta imágen se enfrenta desafiando la masculinidad que envuelve el campo de batalla y subvirtiendo el poder fálico del arma con la vestimenta tradicional de estas mujeres.

Finalmente, el último tipo de fotografía que analizaré sobre las mujeres de la Revolución es la que corresponde a las que para formar parte de las batallas, tuvieron que disfrazarse de hombres o modificar su tradicional vestimenta para adquirir la autoridad ligada a los elementos masculinos en el campo de guerra. O, entendido de otra forma, para invisibilizar una feminidad que podría ponerles en peligro o despojarlas del poder que sus rifles convenía. Como veremos más adelante en las milicianas, esta vestimenta puede leerse también como una apropiación de los elementos masculinos con el fin de afirmar la agencia femenina.

Las mujeres en las Imágenes 7[35] y 8 difieren significativamente de las primeras soldaderas y adelitas que observamos. Aunque la pequeña que aparece en la Imagen 8[36] porta también un vestido, su imagen se apropia de una agencia masculina desde una suerte de disolución de los binarios femenino masculino, creando una tercera forma de devenir en agencia, no necesariamente femenina o masculina, sino más bien revolucionaria. Butler sugiere que las normas que constriñen las expectativas de género mencionadas en la cita de Schiwy, difieren entre culturas y fronteras geopolíticas sujetas a la cuestión de quién imagina a quién y con qué propósito, por ello, "Restricting gender to a binary option— male or female—is itself a product of history" (Schiwy 2009: 134). Esta oposición entre lo femenino y lo masculino se ha enunciado de diferentes formas y con medidas completamente diferentes. De acuerdo con George Mariscal, citado por Schiwy, "virtually all forms of subjectivity in [Early European modernity, the era of conquest] depended on different degrees and kinds of og 'maleness' rather than on the historically more recent male/female binomial" (Mariscal en Schiwy 2009: 134). Así que si seguimos este juego que radica en campos de batalla—pensando en términos de lo que Georges Mosse denomina como el mito de la guerra, el cual enfatiza que ante todo, una guerra es noble y masculina (Martín Moruno 2010: 7)—, la Imagen 7 podría representar una escala más en ese espectro de masculinidad que muchas veces se volvía

[35] Esta imegn del Archivo Casasola puede consultarse en https://www.kcet.org/sites/kl/files/atoms/article_atoms/www.kcet.org/arts/artbound/images/Mexican_Revolution_photo_by_Antonio_Gardu%25C3%25B1o_Una_Zapatista_UCR_library.jpg

[36] Esta imagen del Archivo Casasola puede consultarse en http://0.tqn.com/d/latinamericanhistory/1/S/d/2/-/-/soldadera.jpg

necesario para invisibilizar elementos que podrían poner en riesgo la integridad de estas mujeres. Pero, entendido en el evento fotográfico subraya la cristalización que denota las diferentes formas en las que las soldaderas poblaron el terreno bélico, a la par que se sugiere una apropiación de la agencia típicamente masculina. Por si fuera poco, esta mujer no sólo sostiene el rifle, sino una bandera mexicana, símbolo del heteropatriarcado. Al sostener ambas en las manos, con el poder que su vestimenta, las balas que cruzan su pecho y la forma en que ve directamente a la cámara, cristaliza una agencia que pocas veces se reconoce en el imaginario popular de las soldaderas.

Para muchos movimientos feministas posteriores a la Revolución, y lecturas reivindicadoras, estas imágenes dan cuenta de la feroz participación de las soldaderas, las cuales enaltecen esa figura de mujer aventurera dispuesta a todo en la batalla. Pero, además de eso, me parece que abren un campo virtual en el que se puede leer lo que he mencionado. El que Linhard decidiera bautizarlas como mujeres sin miedo resulta en estas imágenes terriblemente adecuado. Terrible en el sentido de que ese miedo puede ser tanto valentía como la aceptación de que no hay otra forma de existir en ese plano de revueltas y violencia más que encontrando formas diferentes de volverse visibles, contrariando, problematizando y deviniendo los binomios del terreno bélico y el patriarcado heteronormativo. Y puede ser ambas o ninguna, puesto que en el evento fotográfico que cada imagen presenta es posible ver la forma en que se abre una ambigüedad. Pienso que la ambigüedad aquí puede

pensarse a través de lo que Deleuze argumenta al exponer que "the actual image and the virtual image coexist and crystallize; they enter into a circuit which brings us constantly back from one to the other; they form one and the same 'scene' where the characters belong to the real and yet play a role" (Deleuze 1989: 83-84). Es decir, el papel que estas mujeres juegan en estas imágenes es justo el de "soldaderas", mujeres sin miedo, que ven directamente a la cámara y en ello proyectan una complejidad que no puede restringirse en binomios, en maniqueos polos entre la mujer aventurera y la romántica Adelita. Son mujeres, mujeres virtuales que no carecen de realidad y cuya imagen fotográfica no le debe la verdad a nadie.

La Guerra Civil española: Entre madonnas y milicianas

> "En el frente éramos todos milicianos, gente con ideologías de izquierdas y con unos ideales increíbles por los cuales estábamos dispuestos a morir."
>
> — Rosario Sánchez Mora, La dinamitera

Las revoluciones y conflictos armados de inicios del siglo XX en gran medida están ligados, como he mencionado anteriormente, a la semilla de la Revolución Rusa de 1917.[37] En el caso de España, en febrero de 1936, tras dos años de un represor y conservador gobierno, el Frente Popular[38] gana las

[37] Al respecto, Paul Preston afirma que: "The Russian Revolution… had provided a dream and an aspiration for the left thought Europe. Ever since, the right in Europe had been trying both internationally and domestically to build barriers against both real and perceived revolutionary threats. The savage repression of revolution in Germany and Hungary after the First World War, the destruction of the left in Italy by Mussolini, the establishment of dictatorship in Spain and Portugal and even the defeat of the General Strike in Great Britain had been part of this process" (2006: 135).

[38] Creada en enero de ese año, el Frente Popular era una coalición electoral conformada por los principales partidos de izquierda en España.

elecciones de forma masiva. Sin embargo, sólo cinco meses después, Francisco Franco, junto con tres generales más, logra rebelarse contra este nuevo gobierno,[39] lo cual da inicio a la guerra. La división que provocó este conflicto resultó en la conformación de dos bandos cuya visión sobre el combate, la península y el mundo resultaban en extremo maniqueas, aunque no homogéneas. Como Linhard señala, la forma en la que se desarrollan los sucesos durante y después de esta guerra revela que la problemática de ésta iba más allá de lo que se conoce como la división entre las dos Españas. (2005: 24). Por ejemplo, aunque el bando nacionalista perseguía en cierta medida los mismos intereses, distaba mucho de ser un grupo homogéneo. Por su parte, no todos los grupos que conformaban el bando republicano iban tras el mismo objetivo. Sus dispares expectativas sobre este conflicto chocaban y creaban pugnas internas de forma constante. Como Preston describe, el Frente Popular estaba conformado por comunistas, socialistas y republicanos que no siempre estaban de acuerdo sobre el proceder dentro del conflicto (2006: 163). Las constantes disputas entre revolucionarios y contrarrevolucionarios de la

[39] Además, como Linhard bien resumen: "The rebellion, initially supported by strong segments of the army, the church, and other conservative sectors -including monarchist, conservative Republicans, members of the Falange Española (a fascist party), and the Carlist traditionalist- set the stage for the final outbreak of a social revolution that had already been in the making in the years that preceded the electoral victory of the Popular Front, a coalition of leftist parties that included Socialist, Communist, and Republican components. The outbreak of a civil war, of an armed and popular movement that fought against what in Republican cultural and political discourse was often framed as a fascist menace, exacerbated the revolutionary fervor that had already taken over Spain in the previous years. Even though the Falange Española, founded by José Antonio Primo de Rivera in 1933 and partially modeled after Italian fascism, fought against the Republicans, the support that Nationalist forces received from this particular fraction does not mean that the Nationalist cause was equivalent to fascism. Yet the fact that the Nationalists were backed by Nazi Germany and fascist Italy partially explains recurrent appeals to a struggle against fascism along the wide spectrum of the Republican sector" (Linhard 2005: 23).

izquierda republicana tuvieron un gran impacto en la forma en que se desenvolvió la participación de las mujeres en este conflicto (Linhard 2005: 36).

Aunque como antecedente a esta guerra, las mujeres ya disponían de cierta visibilidad en el marco político, y cierto potencial emancipador[40] ya estaba establecido, dados los avances ligados a la industrialización y la diseminación de ideologías izquierdistas (Linhard 2005: 37), esto cambia sustancialmente durante y después de estallar la guerra. El triunfo nacionalista supone un renovado énfasis en los roles más tradicionales de la mujer, los cuales se centraban en la estructura familiar y el hogar bajo ese reformado patriarcado que va de la mano con el régimen franquista.[41] Además, como puede suponerse, la agencia y visibilidad de las mujeres durante el conflicto también iba de la mano de sus afiliaciones políticas, y no todos los grupos tenían la misma disposición de apoyar la causa emancipatoria, o simplemente de ofrecer una sustentable vía para llevar una vida durante esta época. Sin embargo, y aunque no voy a tocar este tema, es bueno resaltar que la situación de las mujeres que decidieron no ir al frente también cambió radicalmente al poder tomar los puestos que los hombres dejaron por formar parte los bandos en conflicto. De esta manera, las

[40] Entre los ejemplos que da Linhard al respecto encontramos a Federica Montseny, primera mujer ministro en el gabinete español y la segunda en todo Europa; Margarita Nelken; Clara Campoamor; y Dolores Ibárruri, conocida como La Pasionaria (2005: 37)

[41] Linhard explica que la aprobación de una serie de leyes termina por cambiar drásticamente la situación de las mujeres en España: la Ley del Código Civil que, aunque se instaura desde 1889, se refuerza a partir de este gobierno y prescribía "women's economic and social dependence upon their fathers, husbands or brothers" (Linhard 2005: 38); el Fuero del Trabajo que entra en vigor el 9 de marzo de 1938 y prohíbe a las mujeres trabajar de noche o en fábricas; y la Ley de Bases del 18 de julio de 1938, la cual garantizaba a las "nonworking women subsidies for families with more than two children [but] payable to the male head of the family" (Linhard 2005: 38).

mujeres españolas tuvieron la oportunidad de explorar “qualities and aptitudes, which for centuries, they had been denied” (Strobl, 2008: 18).

Mary Nash, en su trabajo *Defying Male Civilization: Women in the Spanish Civil War* (1995), propone abordar la participación de las mujeres en la Guerra Civil desde una perspectiva doble, es decir, desde su labor en la retaguardia,[42] pero también a través el uso que se dio de su imagen con fines de propaganda para ambos bandos. Y aunque al igual que con las soldaderas, mi intención no es reivindicar o exponer la verdadera labor que las mujeres desempeñaron durante el conflicto, para abordar la iconografía y las fotografías sin intenciones de formar una relación de indexicalidad, sigue siendo necesario explorar lo que se esconde tras los mitos y las figuras que surgen en esta época.

Imbuidas en un panorama de constante estira y afloja entre discursos de emancipación y discursos donde se promueve la importancia de la labor doméstica, las mujeres tuvieron que ajustarse a los moldes que cada bando iba diseñando y ajustando para ellas. Para aquellas mujeres que de forma activa decidieron unirse a la guerra, durante los primeros meses del conflicto les fue posible participar en el frente para convertirse en lo que conocemos como milicianas, la contraparte femenina de los milicianos. Pero sólo tres meses después de comenzar, aquellas que con entusiasmo se habían unido a las fuerzas armadas en julio de 1936, fueron regresadas a casa (Linhard 2005: 39).

[42] Esta retaguardia refiere tanto a las mujeres que fueron a la guerra pero se quedaron encargadas de las labores domésticas del frente, como el de las mujeres que se quedaron en casa desempeñando las labores previamente ejercidas por los hombres.

Sin embargo, poco tiempo después, se les permite volver al frente, pero adscritas a un papel doméstico más que belico: “The very dominant notion that women were simply more useful performing different roles at the rear guard was strongly supported by the fact that the milicianas had little or no military training” (Linhard 2005: 39). Y justo como sucede con las soldaderas, las milicianas son acusadas de distraer a las tropas al asociarlas “with both prostitution and the spread of venereal disease” (Linhard 2005: 39). Por esta razón, cuando las mujeres regresan al frente, terminan por desempeñar labores como “procuring of food, child care, and nursing to work in factories or running the transportation system” (Linhard 2005: 37).

Existen diversas controversias alrededor del uso que se dio de la imagen de la miliciana, una de las más famosas, por no dar cuenta justo de esta situación en la que la participación femenina se registra de forma más contundente en labores del hogar, aun estando en el frente. Es por eso que el eje propuesto por Mary Nash se vuelve fundamental al sugerir concentrarnos en la iconografía propagandística como un camino por sí mismo. Como ella misma menciona en *Rojas: Las mujeres republicanas de la Guerra Civil,* “El imaginario revolucionario/bélico no puede considerarse como un reflejo directo de la sociedad y se tienen que descodificar los mensajes que transmite, pero una reflexión en torno a su contenido es útil porque permite observar los reajustes [elaborados] en las pautas de comportamiento social y los modelos de género.” (2000: 62) Por ello, aunque mi concentración estará en las fotografías que Gerda

Taro elabora de las milicianas, me es necesario mencionar ciertos aspectos sociales relacionados con la iconografía de las madonnas y las milicianas.[43]

Uno de los esquemas más comunes y que tiene una larga tradición radica en el uso de la madonna, basada en ideales católicos, la cual se utiliza para apelar a las mujeres durante este conflicto: "el ícono más potente, el de la madonna con el niño, en su más pura acepción, para reclutar no de un modo revolucionario, pero no por ello menos efectivo una importante fuerza femenina que las [acompañase] en sus campañas" (Carabias Álvaro 2003: 229).

Por ello, su uso como emblema maternal y virginal (Imagen 9 e Imagen 10) se torna en una fundamental pieza durante la Guerra Civil, lo cual se ve reflejado de forma dominante en la iconografía de la época. Mónica Carabias Álvaro expone en su artículo "Las madonnas se visten de rojo. Imágenes de paganismo y religiosidad en la Guerra Civil española", que

> El repertorio de imágenes marinas en sus distintas versiones, virgen, madre o esposa que se crea y adopta dentro del bando republicano resulta, sin lugar a dudas, sintomático de la evolución de la contienda civil, y aún más importante, del futuro de la nueva mujer que se está gestando con el régimen republicano. Al tiempo que la guerra avanza, la iconografía se irá transformando acorde al signo del evento y al papel de las mujeres en el mismo. (2003: 230)

Aunque la iconografía está plagada de lo que Carabias Álvaro denomina como "vírgenes sangrantes", y de esas fotografías de mujeres inundadas por el

[43] Con esto no quiero decir que fueran las únicas figuras que surgen y son usadas durante la Guerra Civil española. Sin embargo me parecen los polos a notar más importantes para hablar de la iconografía en relación la propaganda fascista y antifascista y su relación con el análisis que hago de las fotografías de Gerda Taro.

“dolor,[44] marcadas por el dramatismo de la guerra y la mutilación de sus hijos” (Carabias Álvaro 2003: 237-238), también surge ese otro polo marcado por las milicianas y su aura de valentía y audacia. Si bien las milicianas no se vuelven pieza central de la cultura popular y de toda una corriente literaria como sucede con las soldaderas mexicanas,[45] no dejan de ser centrales tanto para la propaganda republicana y antifascista, como para la posterior apropiación y reapropiación de su figura por movimientos feministas.

Para Mary Nash, en esencia, la figura de la miliciana estaba dirigida a una audiencia masculina, dado que “Representaba a una mujer que impactaba, que provocaba porque asumía lo que se consideraba un papel masculino y obligaba así a los hombres a cumplir lo que a veces se describía como su papel ‘viril’ en tanto que soldados” (Nash 2006: 98). Por ello, en cuestiones de propaganda, una imagen de este estilo resultaba eficaz porque “seducía, atraía o sacudía a los hombres para animarles a cumplir con sus deberes militares” (Nash 2006: 98). Así, sostiene que su visibilidad, tanto en carteles como en fotografías, tenía el objetivo principal de incitar la participación masculina.

---

[44] Esta imagen en específico se vuelve más común hacia el final del conflicto, para acompañar o enmarcar la visibilidad de las víctimas.

[45] Sin intención de desestimar lo que las milicianas representan, o de hacer una evaluación de qué iconografía tiene más peso en la cultura de cada país, hago esta afirmación porque no es sino hasta las últimas décadas que el interés por las milicianas cobra no sólo gran importancia para la historiografía del conflicto, sino visibilidad a través de las revaluaciones de la iconografía de la Guerra Civil. Por su parte, las soldaderas y las adelitas, para bien y para mal, aunque siguen representando un papel marginal y disminuido al término mismo de soldaderas sin dar realmente a conocer los nombres de estas mujeres, sus figuras han sido explotadas como mitos hasta el cansancio tanto en la siempre inmortal novela de la revolución (periodo de la literatura mexicana que parece no tener principio ni fin), la filmografía sobre la época, las propagandas turísticas, y la misma cultura popular a través de mercancía que raya en lo absurdo, dado que se elabora y ofrece sin mucha conciencia de lo que se asienta detrás de los mitos de ambas figuras.

Aquí decidí contraponer un poster de la Revolución Rusa con uno de los pósters más famosos de la Guerra Civil española para analizar lo que Nash expone (Imagen 11 e Imagen 12). Primero, queda clara la influencia de la Revolución Rusa en la forma en que se propaga la figura de la miliciana en España. Sin embargo, es curioso notar que aunque la pose es casi la misma y la forma en la que las dos mujeres sostienen los rifles es casi simétrica, la vestimenta y el semblante del rostro hacen toda la diferencia. En el caso de la miliciana (Imagen 11), el "mono azul" que ostenta se convirtió rápidamente, durante la primera parte de la guerra, en el uniforme no oficial de la milicia, dado que era el símbolo de la clase trabajadora (Martín Moruno 2010: 9). Pero como el rifle, este overol estaba ligado específicamente a la moda masculina. Por su parte, en el poster de la Bolshevika (imagen 12), podemos apreciar un atuendo más femenino que llama a las armas sin necesidad de masculinizar el mensaje. Existen muchos factores alrededor de la forma en que estas dos representaciones se configuran, y aunque Nash bien señala que las identidades de género en gran medida se consolidan y propagan a través de las imágenes de mujeres transmitidas en los medios, me inclino más a pensar que la elección entre los overoles y los vestidos también lleva una consciente decisión política sobre las expectativas de género y jugar con el binomio. Como Martín Moruno señala "The blue overall allowed militiawomen to move freely, in contrast to female dresses, which represented their role as slaves. Thus, Spanish women, for the first time in history, wore trousers in society to break with the longstanding

tradition of male civilization. In this way, wearing the blue overall indicated, 'that the milicianas were internalizing certain male perceptions'" (2010: 9). Sin embargo, esta forma en esta forma de "internalizar" los elementos masculonos, puede leerse la intención de yuxtaponer o problematizar más bien lo que se entiende las expectativas que surgen del binomio femenino/masculino, hacia la construcción de una forma diferente de ejercer o demandar agencia en estos territorios.

De esta forma una nueva concepción "of womanhood, and demanded the rights to exercise a women's option not to have children and to live sexuality free, without being married, in what they called 'Free Love'" (Martín Moruno 2010: 9). Y este tipo de vestimenta y forma de dialogar con los constructos sociales sobre la feminidad durante la guerra también son visibles en las fotografías de las milicianas.

Si nos restringimos a las fotografías del conflicto, realmente existen muy pocas imágenes de mujeres en el campo de batalla en comparación con las de los milicianos. Generalmente, las pocas milicianas que se tornan visibles a través de la labor fotoperiodista, se encuentran en ejercicios de entrenamiento, marchando por las calles, y no realmente en los frentes de combate. Pero como mi intención no es tomar un lado u otro en esa batalla entre quienes afirman que las mujeres sí combatieron de forma activa en las batallas y quienes afirman que simplemente ayudaron desempeñando labores domésticas (sin por ello se devaluar su presencia en esta guerra), quiero centrarme en las fotografías de

Gerda Taro sobre las milicianas por la particular forma en que esta fotógrafa logró enmarcar la vida cotidiana de estas mujeres durante la guerra a la par de crear varias de las imágenes más poderosas de las milicianas.

El fotoperiodismo extranjero: Gerda Taro en el frente

Como Paul Preston señala, la reacción de las potencias extranjeras dictó en gran medida la forma en la que se desarrolló la Guerra Civil, lo cual "was hardly surprising since the Spanish conflict was only the latest and fiercest battle in a European civil war which had been raging intermittently for the the previous twenty years" (2006: 135). La participación extranjera se deja ver desde múltiples vertientes. Miles de voluntarios de muchas partes del mundo se unieron al conflicto con la intención de combatir el fascismo.[46] Otros tantos se convirtieron en "tireless witnesses who wrote, filmed, photographed, and helped millions of readers of the international mass media to become virtual witnesses of revolution and war" (Schaber 2007: 19). Para muchos de los involucrados en este conflicto, incluidos gran parte de los fotógrafos, "the Spanish war was widely seen as the beginning of a world counter-offensive against fascism" (Preston 2006: 154), por lo cual se acercaban a ella con el fin de perseguir y defender sus ideales políticos.

Gerta Pohorylle, alemana de segunda generación de inmigrantes galeses, y André Friedmann, de Hungría, se conocen en 1934, en París, como refugiados al huir de la Alemania nazi. Aunque ambos gozaban ya de experiencia previa a

[46] Esa lista incluye a escritores como Ernest Hemingway, George Orwell, Ludwig Renn, y a cineasta como Joris Ivens y Roman Karmen.

su exilio, encuentran en la fotografía un medio intelectual, material y artístico de sobrevivir. Gerta se convierte en alumna[47] de Friedmann y eventualmente deciden trabajar juntos bajo el pseudónimo de "Capa" —un adinerado fotógrafo americano que ambos inventan para llamar la atención de los editores franceses). Como explica Irme Schaber en *Gerda Taro: Archive* (2007), la invención de este pseudónimo no era una mera respuesta a su precaria situación económica, sino también una forma de resistir el antisemitismo alemán y la creciente antipatía hacia los refugiados en Francia (2007: 17). Así, este pseudónimo se inspira en dos estrellas de Hollywood, Frank Capra y Greta Garbo, cuyo éxito internacional permitió a estos fotógrafos negar su estado de refugiados y así evitar el trato hostil de los locales. Nacen entonces Gerda Taro y Robert Capa, los cuales poco tiempo después se unen, junto con el inmigrante polaco, David Seymour "Chim", a lo se conoce como el primer cuerpo de fotoperiodistas durante la Guerra Civil española. Y aunque esto no necesariamente significa que fueran pioneros, su uso de la Leica, como ya mencioné, marcó la diferencia. Muchas de las fotografías de Taro se distinguen por el tipo de impresiones que la Rolleiflex producía, lo cual se puede apreciar en la Imagen 15. Sin embargo, como Capa le hereda su vieja Leica de 35mm, distinguir o separar el trabajo de ambos fotógrafos es algo que en sí mismo se ha vuelto una labor de investigación académica, y es relevante en la medida en

[47] Taro, junto con Hans Namuth y Hans Schaul, recibieron la guía y entrenamiento de Capa, lo cual incluía: "the formation and arrangement of pictorial stories, motifs, or thematic repertories, and the specifics of modern photojournalism and New Vision photography" (Schaber 2007: 15).

que ambos decidieron borrar su identidad individual para conformar una obra fotográfica colectiva bajo el sello: "Reportage Capa & Taro".[48] Para ellos, lo importante no era quién tomaba la fotografía sino el producto final y su intención política en colaboración. Esta es una de las razones por las cuales la obra de Taro ha quedado subsumida casi en su totalidad a la de Robert Capa,[49] o falsamente atribuida al trabajo de David Seymour.[50] Además, se suma la temprana muerte de Taro en la batalla de Brunete, el 25 de julio de 1937, lo cual la convierte en "the first female photographer to be killed while reporting on war" (Schaber 2008: 163).[51]

---

[48] Parte de las razones por las cuales su obra queda subsumida o falsamente atribuida a la de otros fotógrafos radica también en la conformación del grupo Magnum Photos, en la que Capa se une a otros fotógrafos como David Seymour Chim, Henri Cartier-Bresson, George Rodger, William Vandivert, Rita Vandivert y Maria Eisner. Esta cooperativa se funda en 1947 y se utiliza el sello de la misma para subsumir el anterior Reportage Capa & Taro.

[49] Aunque actualmente trabajos como el de Irme Schaber, Richard Whelan y Kristen Lubben han logrado sacar rescatar gran parte de su obra fotográfica.

[50] Muchos de los negativos de estos tres fotógrafos se pierden después de la Guerra Civil. Como se puede corroborar en el documental de Trisha Ziff, *The Mexican Suitcase* (2011), 4,500 negativos de la obra de estos tres fotógrafos aparece en un maletín en la Ciudad de México, en el 2007, tras casi 70 años de extravío. Este maletín y los negativos son posteriormente donados al hermano de Robert Capa para que su material sea curado y expuesto en el Centro Internacional de fotografía en Nueva York. Por ello, la atribución a Chim y a Capa de la obra de Taro resultaba lo más cómodo antes de la aparición de estos negativos. Además, en el 2005, como Schaber expone, se descubren 35 "contact prints" hechas con una Rolleiflex en Archivo Capa del International Center of Photography, "a find that led to the attribution to Taro of photos previously assigned to Capa and Chim" (Schaber 2007: 21).

[51] Desobedeciendo las órdenes oficiales de no fotografiar en el frente, Taro"made her way to the front, she made her way to a battle site located between Villanueva de la Canada and Brunete, which had been retaken by Franco's troops." (Schaber 2008: 30). En un testimonio de Ted Allan, fotógrafo que acompañaba a Taro durante esta obertura, afirma que no sabía qué era peor, el calor, los bombardeos o el hecho de que Taro no dejaba de tomar fotografías: "As he tried desperately to save his neck, spitting out of lumps of flying dirt, she held her camera high over head, taking shots of the smoke, the fountains of earth, the airplanes… After several punishing hours, the Republican troops began a retreat, and the pair crept out of their foxhole, hitching a ride on the running board of a large black car transporting the injured… In the midst of the caos, Taro was struck by an out-of-control tank and ripped from the car's running board" (Schaber 2008: 30). Taro muere la mañana siguiente por las heridas en "a field hospital of the 35th Division at El Escorial" (Schaber 2008: 163).

El caso de Gerda Taro resulta una pieza clave para tratar la visibilidad fotográfica de las milicianas no sólo por la forma en que su propia agenda política impulsó su compromiso con el movimiento antifascista, sino por el hecho de ser una de las pocas mujeres que dio cuenta de estos eventos desde el frente de la batalla (Imagen 14). Su mirada, sin ánimos de reducirla a una feminidad esencialista, se distingue de manera significativa por la forma en que las milicianas aparecen en sus fotografías —lo cual ejemplifico en el contraste de una de sus más poderosamente visuales fotografías con la famosa fotografía de Juan Guzmán, en la que se aprecia a la miliciana Marina Ginestà. Lorna Arroyo plantea, en "La herencia de Atenea: Gerda Taro y las milicianas en la Guerra Civil española" (2015), que "Históricamente, la mujer se ha visto despojada de su capacidad de autorepresentación, y la expresión artística, casi exclusivamente en manos masculinas, apenas había reflejado la mirada de las mujeres" (2015: 2-3), y aunque es una afirmación simplista que deja de lado otras formas en que diversos grupos de mujeres han encontrado a lo largo de la historia modos para dar cuenta de su presencia por sus propios medios, resulta necesario leer la obra de Taro en reconocimiento de esto como un problema. Sin embargo, la intención de mi trabajo no radica en intentar entender o establecer parámetros sobre la configuración de la mirada femenina, sino más bien en entender cómo se va conformando ésta en el evento fotográfico en cuanto a la representación de las milicianas. Es por esto que también me parece importante

hacer este apartado para discutir un poco los antecedentes de la estética de Taro antes de entrar de lleno a sus fotografías de las milicianas.

Para diversos estudiosos del tema, la agenda política de Taro afecta de forma sustancial la manera en que desarrolla su estilo fotográfico durante el conflicto. La influencia soviética no es de extrañarse en esta fotógrafa, ya que como Schaber ha descrito, “Gerda Taro’s perception of events in Spain was preconditioned as much by the media and the intellectual climate of the Weimar Republic as by the political and cultural milieu of her exile in Paris. In particular, the aesthetics of revolution in Soviet films, so admired by cineastes and leftists in the 1920s and 30s, shaped her understanding of events in Spain and thus influenced her photographic representation of revolution.” (Schaber 2007: 21). Es por esta razón que sus fotografías incorporan “elementos emancipadores y alusivos al modelo de la mujer soviética” (Arroyo 2015: 17).

Como ávida lectora de las revistas ilustradas, su lenguaje visual también debe influencia a a corriente alemana denominada como *Neuses Sehen* (*New Photography*), la cual pretendía transformar a la fotografía “from a reproductive medium into a productive one” (Marcoci 2010: 31) En este movimiento, la fotografía “was embraced as a modern technology, and as the kind of unsentimental art form appropriate to a modern rational, technological civilization-an art governed not by the hand, amorphous pigment, or bourgeois navel-gazing but by a machine, the camera, floating freely in space” (Marcoci 2010: 31). Es común que Taro siga esta línea alejada del sentimentalismo por lo

cual me cuesta concordar con la afirmación que hace Hanno Hardt, en "Remembering Capa, Spain, and the Legacy of Gerda Taro (1936-1937)" (2011) al atribuir a la obra de Taro la explotación del sufrimiento a la usanza de la pintura de la edad de oro europea.[52] Su misma predilección por los ángulo oblicuos y encuadres poco comunes, crean imágenes en las que la noción de sacrificio y sufrimiento queda fuera para dar paso a diferentes formas de observar y de ser observado, lo cual se torna fundamental en la forma en la que la visibilidad de las milicianas se construye en sus imágenes.

Mujeres rifle II: las milicianas a través del lente de Taro

La mujeres rifle españolas, las milicianas que se mantuvieron en la línea bélica, se veían atrapadas en algo más complejo que la figura de valentía masculinizada que he mencionado en el apartado anterior. Para los republicanos, las milicianas no siempre fungían como estandarte atractivo para apelar al público masculino, también en veces se pensaba en ellas como mujeres frívolamente aventureras, preocupadas más por la moda que por sus ideales políticos. Por su parte, para los nacionalistas, las milicianas eran poco menos que prostitutas. Vemos entonces la diferencia en grados más no en tipo y, en gran medida, "this perception is linked to the cultural representation of the miliciana in war propaganda" (Linhard 2005: 56). En el caso de la fotografía

[52] En defensa de su tono no sentimentalista están las fotografías que Taro hace en una morgue tras un bombardeo en Valencia, en mayo de 1937. En las fotografías se pueden apreciar cuerpos visiblemente heridos, sin embargo, los ángulos mencionados y los encuadres descentrados logran abrir un nuevo evento en el que los cuerpos devienen y dejan de ser simples números en una morgue. Muy diferente de la forma en que las víctimas de la Guerra Civil aparecían en la mayor parte de los diarios y revistas.

podemos ver la influencia que la misma propaganda ejerció en la estética tras la cual se configuraba a las milicianas durante este conflicto.

Las fotografías que Taro crea de las milicianas incorporan la apropiación de los rasgos masculinos relacionados con las milicianas, pero además, la narrativa que se construye en los eventos fotográfico también ponen en primer plano elementos femeninos, lo cual, para Lorna Arroyo, “apunta a su cercanía moral con las protagonistas de sus imágenes, unas imágenes que no siempre reflejarían la máxima realidad del contexto que las enmarca” (2015: 18).

Durante el panel titulado “Photography and the Construction of Gender in Iberia”, en la convención anual número 131 de la Modern Language Association (MLA) —realizada en Austin Texas—, Kathryn Anne Everly expuso los problemas de la actual relectura de las fotografías de Gerda Taro como parte de una agenda feminista anacrónica que no da cuenta del verdadero papel que las milicianas tuvieron durante la guerra. Para Everly, el principal problema que estas lecturas suponen es que estas fotografías se promocionan como parte de una historia que no existió: la de las mujeres con la misma agencia que los hombres durante las batallas. Pero en defensa de un anacronismo que supone el evento fotográfico en sí mismo, aunado a la necesidad de alejar a la fotografía, —aun si se trate de la que surge tras fines documentales— de la noción realista y las expectativas de indexicalidad, dirijo mi atención hacia la imagen-cristal de Deleuze como elemento fundamental en mi lectura.

La fotografía titulada “Miliciana republicana en entrenamiento militar en la playa, a las afueras de Barcelona” (Imagen 15), conforma casi un espejo con la mujer del primer plano de la Figura 6 de las soldaderas. Además, como Arroyo ha establecido ya, esta fotografía se puede leer también como un espejo entre Taro y la miliciana. Sin intenciones de reducir la capacidad de Gerda Taro a su condición de mujer, es importante reconocer la relación análoga que se proyecta en esta imagen. El ángulo desde el cual se toma esta fotografía denota que Taro probablemente asumió la misma pose que la miliciana (Arroyo 2015: 30), quien en lugar de un revólver sostenía una cámara de la misma forma. Los elementos que sobresalen de esta toma son los tacones y el revólver de la miliciana, los cuales constituyen una proyección dual entre la apropiación de lo masculino y la exaltación de lo femenino. De esta forma, sin que uno pese sobre el otro, ambos elementos se proyectan con el mismo potencial revolucionario para instaurar una imagen desmitificada de la miliciana. Desmitificada, más no apegada a la realidad de la guerra, sino a la posibilidad del futuro.

Además, como Arroyo apunta, nada en esta fotografía indica “la práctica documental espontánea, más bien indica tiempo de elaboración y un marcado componente creativo” (2015: 19). Se sugiere entonces la posibilidad de que esta imagen sea todo menos espontánea, lo mismo que sucede en las fotografías que Casasola toma de las soldaderas apuntando sus rifles en un entrenamiento (Figura 6). Pero al igual que con las soldaderas, es algo que carece de importancia si decidimos enfocarnos en lo que se vuelve visible en esta imágen.

Una de las características principales de la imagen-cristal de Deleuze es el reconocimiento de un sentido de autoconciencia, el cual puede relacionarse con este acto de creación que envuelve una fotografía que se sabe fotografía. Es decir, y sin intentar ser redundante, en estas “self-conscious images an exchange is created between the scene photographed and the act of photographing” (Sutton 44). Así pues, entre la escena y el acto de fotografiar, algo se abre, algo más que una reproducción entra en juego. La fotografía entonces presenta sin representar, creando un espacio entre la imagen virtual y la actual que, como propone Sutton, permite resistir la narración y abrirse así a la narratividad. El juego de contraluz en esta fotografía hace énfasis más bien en la silueta, no tanto en la mujer que de hecho posa en la playa (imagen actual), lo cual conforma una imagen virtual dentro de la imagen virtual que es la fotografía misma. Además, esa silueta cristaliza las otras imágenes virtuales de las Bolshevik y las soldaderas con sus rifles respectivamente. Un verdadero cristal se abre en esta imagen que no pretende ser fiel al momento, sino que apunta hacia el futuro, instaurando la posibilidad sobre la fidelidad. Para Sutton, basado en las ideas de Deleuze, lo que sustenta el potencial cristalino de las imágenes radica en la cualidad “within them that emphasizes their connection to the viewer’s memories, fantasies, and dreams” (2009: 143). Por ello, la cuestión con esta fotografía es esa posibilidad que plantea. Lo que queda fuera, su verdadero papel durante las batallas, la propaganda política bajo la que estas imágenes fueron distribuidas durante los treinta, choca con nuestro deseo, con nuestra

necesidad de crear espacios en los que la mujer afirme su agencia política durante este tipo de conflictos. Por ello, aunque las reapropiaciones de estas imágenes sean tan conflictivas, me parece que adscribirse a la posibilidad y no a la fidelidad como cualidad de la fotografía, abre un campo para interpretar aquello que no es visible dentro del campo de visibilidad hegemónico. Ninguna de las lecturas hechas bajo estos preceptos pueden considerarse definitivas o "justas", sino más bien deben pensarse como indagaciones en lo que el acto de mirar como una consciente decisión política implica.

En ligero contraste la fotografía de Taro tenemos la que Juan Guzmán elabora de la miliciana Marina Ginestà[53] (Imagen 16), también en Barcelona. Aunque en esta fotografía se proyecta otra de estas mujeres rifle, sin duda la forma en que está inscrita discrepa de lo que vimos a través del lente de Taro. Empezando por el ángulo de la fotografía, podemos suponer que Guzmán toma esta fotografía desde una posición ligeramente elevada, lo cual indica que no sólo no estaba al nivel de la miliciana, sino que estaba observándola desde arriba. No intento implicar que esto denota una superioridad del fotógrafo sobre la miliciana, pero ciertamente el evento que se abre en esta fotografía no logra la configuración espejo-cristal que Taro crea al colocarse al nivel de la miliciana. Además, aunque Ginestà también viste con un mono republicano y trae un rifle a la espalda, la fotografía disuelve la distinción entre los elementos masculinos y

[53] Marina Ginestà fue miembro de las Juventudes Comunistas. Se calcula que tenía 17 años cuando se tomó esta fotografía con vista a la ciudad de Barcelona desde la azotea del Hotel Colón.

femeninos, apuntando hacia una androginidad. Este tipo de inscripción se abre a una narratividad en la que la participación de las mujeres no debía necesariamente absorver el rol femenino el masculino para unirse a la lucha antifascista que, justo, reafirmaba dicha división o que se valía de la reiteración del binomio femenino/masculino y los constructos sociales en torno a éste.

Gran parte de las fotografías que Taro hace de las milicianas se toman desde el ángulo que se puede ver en la Imagen 17 Aunque esta parecía ser simplemente la forma predilecta de Taro para fotografiar la cotidianidad en el campo de batalla, en los campamentos y en la marcha diaria, no resulta una elección inocente. En *Gerda Taro: Archive* (2007), de Irme Schaber las fotografías de la Imagen 17 y la Imagen 18 configuran una visión espejo entre las milicianas y los milicianos. En ambas fotografías es posible observar armas y el mismo uniforme. Los dos grupos miran hacia arriba y, aunque a diferencia del semblante de los milicianos, las milicianas posan sonrientes, las fotografías proyectan a ambos grupos de la misma forma. Taro toma estas fotografías en distintos lugares, sin embargo, la estética de ángulos oblicuos de la que se va sirviendo para trazar a los milicianos inscribe una igualdad visual entre hombres y mujeres.

En esta reproducción de una edición especial de la revista *Vu* (Imagen 19) es posible apreciar una de las formas en las que las fotografías de Taro eran distribuidas internacionalmente. Y aunque Taro en definitiva trabajó con la intención de documentar la Guerra Civil tras un lente significativamente

antifascista, a sabiendas de que sus fotografías serían reproducidas no como copias únicas, sino de manera masiva, su estética acepta su calidad como documento que podía hacer visibles las relaciones de poder tras las cuales se elabora y da sentido a sus imágenes, pero no está del todo constituida bajo estos preceptos documentales, y logra la creación de una visión consciente de la fotografía como arte y como declaración política en la misma medida. Si como señala John Tagg,

> Documentary photography trated on the status of the official document as proof and inscribed relations of power in representation documentation: both speaking to those with relative power about those positioned as lacking, as the 'feminised' Other, as passive but pathetic objects capable only of offering themselves up to a benevolent, transcendent gaze -the gaze of the camera and the gaze of the paternal state. (1988: 12)

La premeditación inherente, los ángulos oblicuos, el juego con el contraluz, la exaltación dual de la apropiación de lo masculino y la exaltación de lo femenino, hacen de las fotografías de Taro un espacio otro en el cual es posible leer y visibilizar a las milicianas sin la "habitual representación de arquetipos como las madres y esposas que pierden en la lucha a sus seres más queridos". Lo cual vuelve a las milicianas de sus fotografías en verdaderas visiones contestatarias del binomio de género y de las expectativas que ello implicaba sobre la agencia femenina o falta de ella, elemento necesario en una lucha antifascista. Estas imágenes no le deben realidad al espectador, sino incitación a la reflexión sobre la posibilidad emancipatoria que esta guerra implicaba para las mujeres. Por ello en sus fotografías es posible reconocer

visualmente lo que Linhard argumenta al exponer que aunque el foco estaba en la guerra antifascista y no la emancipación femenina, el papel de la mujer en este conflicto generó conciencia a futuro e influenció la percepción que se tenía de sus responsabilidades y capacidades. Por ello, “The fact that this heightened consciousness was for the most part not overtly expressed during the Spanish Civil War does not mean that it did not exist” (Linhard 2005: 37). Y si de alguna forma el evento fotográfico puede implicar la existencia no de lo que se ve, sino de lo que es posible ver, las imágenes de Taro sin duda crean ese espacio visual emancipatorio para las milicianas.

Así que, retomando un poco a Tagg, el cual considera que las fotografías en sí mismas no tienen identidad, su “status as a technology varies with the power relations that invest it. Its nature as a practice depends upon the institutions and agents that define it and set it to define conditions of existence, and its products are meaningful and legible only within the particular currencies they have” (1993: 63). Sin embargo, su legibilidad y valor no están atados a un sólo sistema y pueden transformarse tanto como aquello que se proyecta en un evento fotográfico. Por ello, tanto las fotografías de Casasola sobre las milicianas, como las de Taro sobre las soldaderas, se vuelven relevantes por la forma en que “deconstruct the idea that war has been essentially a male domain, in which women should be considered only as victims” (Martín Moruno 2010: 7). Y lo que es mejor, los cristales que emanan de ellas logran proyectar la apropiación de ese espacio y elementos masculinos en la misma medida en que

reafirman una agencia femenina, la cual, si bien no es análoga con los hechos reales, sí es fiel a su posibilidad a futuro.

Finalmente, en un mundo donde la problemática radica justo en la forma en que todo se ha vuelto visible, y quizás el acto mismo de ser invisible es el acto político de resistencia, es necesario mirar un poco hacia atrás para intentar entender esa constante batalla entre visibilidad e invisibilidad. Las fotografías son un espacio fértil para indagar en esta cuestión puesto que por excelencia han marcado nuestra educación visual sobre lo que se debe y no se debe observar, sobre lo que puede observarse y lo que es imposible captar. Distintas formas de mirar, de ser observado, de aparecer en el campo visual—aun si no se está "realmente"— se cristalizan en las fotografías que he analizado. Así que, a manera de conclusión, recurro a lo que señala Richard Dyer, citado por Diane Railton y Paul Watson: "cultural representations 'have real consequences for real people, not just in the way they are treated… but in terms of the way representations delimit and enable what people can be in any given society'" (2011: 9-10). Con eso no intento contradecir mi propio análisis, sino señalar que incluso en un entendimiento deleuziano de la fotografía, debemos reconocer que la (in)visibilidad —como hemos visto a través de las soldaderas y las milicianas— tiene consecuencias reales tanto para aquellos que observan y como para los que son observados. Especialmente si pensamos en la importancia que sus imágenes han tenido en los diferentes movimientos emancipatorios y de lucha por derechos civiles. Estas mujeres rifle y su

contestataria forma de yuxtaponer y problematizar las expectativas de género y el bonomio femenino/masculino siguen vivos y al pie del cañón en la espera de la posibilidad y del deseo de sus espectadoras por inscribirse en una historia que les merece reconocimiento y futuro.

Capítulo 2

Historias al margen: antihéroes y narradores no fiables en *Historias del Kronen* y *Caídos del cielo*

> "there is an idea of a Patrick Bateman, some kind of abstraction, but there is no real me, only an entity, something illusory, and though I can hide my cold gaze and you can shake my hand and feel flesh gripping yours and maybe you can even sense our lifestyles are probably comparable: I simply am not there. It is hard for me to make sense on any given level. Myself is fabricated, an aberration."
> —Bret Easton Ellis, *American Psycho*

> "the temptation is to conclude that there is no Generation X, but we all know in our hearts that's not true… Maybe the right hero hasn't come along yet; maybe the right hero never will. It's a hard job, and as far as this generation is concerned, nobody has to do it"
> —Karen Schoemer, "Talking 'Bout Our Generation"

En uno de los monólogos interiores más importantes, Carlos, el protagonista de la novela de José Ángel Mañas, *Historias del Kronen* (1994), afirma: "La cultura de nuestra época es audiovisual. La única realidad de nuestra época es la de la televisión. Cuando vemos algo que nos impresiona siempre tenemos la sensación de estar viendo una película. Ésa es la puta verdad" (Mañas 2013: sp). Molesto por tener que buscar libros de poesía para regalar a su padre por su cumpleaños, y tras haber reducido con desprecios la obra de Antonio Machado, Ángel González y José María Micó, concluye: "Cualquier película, por mediocre que sea, es más interesante que la realidad cotidiana. Somos hijos de la televisión, como dice Mat Dilon en Dragstorcauboi"[54] (Mañas

[54] La manera en la que Mañas "españoliza" títulos de películas y nombres de actores como podemos ver en este ejemplo (*Drugstore Cowboy* (1989) y Matt Dillon), forma parte de los

2013: sp). Declaraciones como ésta surgen de forma constante tanto en esta novela como en gran parte de la producción literaria de lo que se dio a conocer, más que nada por las editoriales y posteriormente la academia, como la Generación X peninsular. Por ello, una considerable porción de la crítica se enfoca en una aparente destructiva y desilusionada visión del mundo, en donde el papel de las tecnologías culturales y los medios audiovisuales en la narrativa tienen un efecto corrosivo, efímero y minimalista, por lo cual esta intersección entre tecnología, cultura y narrativa: "instantly replace identities, erase real subjectivities, turn characters into actors of themselves and present little ethical substance and appeal to the young"[55] (Henseler 2011: 3). Sin embargo, como han notado ya otra gran cantidad de estudios, lo que sucede en novelas como *Historias del Kronen* —y en gran parte de las novelas de los escritores que publican en su juventud durante los noventa— deja ver dicha intersección entre las tecnologías culturales y la narrativa como un flujo que va más allá del desilusionado retrato de una apática juventud, anestesiada por los medios audiovisuales, incapaces de distinguir la realidad de una película. De esta forma, esta intersección se torna en un productivo terreno para hablar de las tensiones local-globales exacerbadas por los cambios en el sistema económico, así como el conflicto de identidades que devienen en un contexto donde las tecnologías

---

recursos léxicos con los que novela se apropia de los marcadores culturales extranjeros, como veremos más adelante.

[55] Para Christine Henseler, en esta línea se encuentran trabajos como los de Gonzalo Navajas en "A Dystopian Culture: The Minimalist Paradigm in the Generation X," Carter Smith en "Social Criticism or Banal Imitation: A Critique of the Neorealist Novel Apropos the Works of José Ángel Mañas," y Jason Klodt en "'Nada de nada de nada de nada': Ray Loriga and the Paradox of Spain's Generation X."

culturales fungen tanto como herramientas de resistencia, como la focalización de una crítica contra la hegemonía heteronormativa y diversos aparatos ideológicos.

Si bien es cierto que en apariencia gran parte de las novelas de esta "generación" se concentra en interminables noches de fiesta protagonizadas por personajes chocantes, carentes de empatía e incapaces de interesarse en nada más que las drogas, el sexo y la música; el retrato sociocultural y político que se devela como telón de fondo da cuenta de los crecientes problemas sociales y económicos en la Península Ibérica de finales de los noventa. Y si esto se logra tornar visible sucede en gran parte gracias a que estas historias tienen como narrador o figura central a un antihéroe que muestra un completo desinterés por dicho telón de fondo, o un narrador carente de fiabilidad que encarna las contradicciones provocadas por los conflictos sociales. Su función radica justo en la visibilidad que proporciona a otras voces o escenarios que pasarían desapercibidos de no contraponerse con estos antihéroes, o de no problematizarse con su poco fiable narración.

Por esta razón en este capítulo analizo algunas de las funciones que el antihéroe tiene como figura ambigua y como narrador no fiable en dos de las novelas más representativas de la llamada Generación X peninsular: *Caídos del cielo (*1995) de Ray Loriga, y la ya mencionada *Historias del Kronen* de Mañas. Como Chloe Liddy-Judge expone, el antihéroe puede representar "both superior and inferior; both good and evil; both masculine and feminine at one and the

same time” (Liddy-Judge 2013: 16). Así, lo que el antihéroe puede llegar a representar en estas novelas no es el bastión de masculinidad heteronormativa ni el “marica” que ambas obras intentan abrogar; tampoco es el héroe ni el villano, “or perhaps he is both, represented through one complex and compelling character” (Liddy-Judge 2013: 16). Por esta razón, analizo el papel de esta figura a través del entendimiento de ambas novelas en tres planos cinematográficos, en los cuales una suerte de desidentificación con éste empuja al lector hacia lo que se construye en los márgenes, no sólo de la obra, sino de los mismos antihéroes. Y aunque estos personajes representan críticas diferentes en cada novela, en ambas obras surge también la apuesta por configurar estas historias a través de narradores no fiables, lo cual vuelve visible el intento de estos antihéroes por controlar su propia representación como protesta ante la inestabilidad económica, así como la celebración de una forma de apropiación cultural como resistencia dentro de este esquema globalizante. Esto a través de una estética que transcodifica tanto técnicas cinematográficas como de series de televisión.

De esta forma, la intersección entre las tecnologías culturales y la narrativa sirve para crear un espacio tercero en el cual es posible analizar la ambigüedad con la que el antihéroe surge como figura favorita de una generación que, en apática resistencia, se enfrenta a los estragos del capitalismo tardío y las restricciones de una hegemonía patriarcal y heteronormativa.

Historias al margen

Carlos es un estudiante madrileño que se nos presenta como un ser frío, apático, violento e incapaz de establecer empatía con su círculo de amigos o, para el caso, con cualquier persona fuera de éste. A grandes rasgos, la novela cuenta su historia y la de su grupo de amigos durante el verano de 1992, los cuales navegan las calles de Madrid, creando un detallado mapa de la ciudad y sus lugares de esparcimiento, todo desde el punto de vista de múltiples e interminables noches de excesos, con sus debidas resacas vespertinas. La mayor parte de la novela se crea a partir de su voz en primera persona, excepto por la última mitad del epílogo, en la que se permite la entrada a una segunda voz, la de su amigo Roberto, quien cuenta las secuelas de la última fiesta en la que él y Carlos asesinan a uno de sus amigos al infligir una "accidental" congestión alcohólica.[56] Además, Carlos construye gran parte de su personalidad y de su entorno a través de la constante mención de grupos musicales, películas, series y novelas norteamericanas, las cuales se configuran a través de una apropiación léxica en la que los títulos de estos marcadores culturales se transcriben casi de forma fonética para emular la pronunciación en español de estos.

Por su parte, en *Caídos del cielo* (1995), los nombres de los antihéroes de esta novela nunca se revelan, por lo cual la construcción de ambos personajes

[56] Sin embargo, en el plano extratextual surge una tercera voz que circula la narración con el epígrafe de la canción de The The, "Giant", la cual Randolph Pope analiza en detalle en "Between Rock and the Rocking Chair: The Epilogue's Resistance in Historias del Kronen" (2007).

radica en su lazo como hermanos. El narrador cuenta (o mejor dicho, especula sobre) la historia de lo que sucede con su hermano tras disparar en el rostro a un guardia de seguridad y darse a la fuga en un auto robado. Por si no fuera suficiente, en ese auto se lleva a una chica, cuyo nombre también desconocemos, quien se niega a dejar el auto cuando éste le es arrebatado a su padre a punta de pistola. El narrador se vale de sus propias vivencias; las confesiones que la chica que huye con su hermano le hace al narrador sobre el *road trip*; y todo lo que circula en medios de comunicación —telediarios, programas de entrevistas, periódicos, revistas, etc.— sobre su hermano para intentar (re)construir tanto la personalidad de éste, como los hechos que preceden a la conversión de su hermano en un famoso y sexy asesino. Resulta central en esta novela la problematización de casi todo tipo de representación alrededor del hermano, ya sea sobre lo que se transmite en la televisión y lo que se publica en la prensa, como lo que expresan su madre y la chica que huye con el hermano, así como los propios recuerdos del narrador. Todo esto va adquiriendo un mismo peso al grado de que el narrador deja de estar seguro sobre sus propios recuerdos. De igual forma, gran parte de la construcción y reconstrucción tanto de la personalidad del hermano como del narrador, se hace apuntando hacia marcadores culturales mayormente norteamericanos: Bob Dylan, Sonic Youth, Bruce Lee, Harry Dean Stanton, Jimi Hendrix entre otros. Como veremos más adelante, es de especial interés la figura de Kurt Cobain

quien, aunque sólo se menciona un par de ocasiones, cobra un papel central en la construcción de lo que el narrador entiende y sugiere sobre su hermano.

A simple vista, ninguna de estas obras se molesta mucho por el entorno político, social y económico de la Península Ibérica de los noventa, dado que el principal atractivo se centra en la caracterización de sus protagonistas como una suerte de apático *flâneur* moderno (en una versión en ruedas, si es posible aplicar el término), que da cuenta de la apropiación de todos marcadores culturales globales al hacer énfasis, como he mencionado, en marcas, películas y canciones extranjeras como parte central de la intertextualidad. Sin embargo, si analizamos lo que los antihéroes logran hacer visible con sus chocantes percepciones del mundo que les rodea,[57] o con lo que su poca fiabilidad como narradores devela en el telón de fondo, es posible observar lo que las obras construyen desde los márgenes hacia adentro.

La función que el antihéroe y el narrador no fiable tiene en cada novela difiere sustancialmente, por lo que es necesario analizar lo que sucede con cada uno desde diversas vertientes, como lo es su relación con un eco de las estrategias usadas por la Generación X estadounidense y la problemática general que deviene con el capitalismo tardío en la cuestión identitaria; o la historia particular de la Península Ibérica con las narrativas heroicas, especialmente si seguimos la labor de la historiografía oficial franquista al reescribir la historia de España como la coronación de una serie de heroicos

[57] Aun si éstas en apariencia no van más allá de quejas superficiales.

eventos que culminan con la toma del poder de Franco; así como la relación histórica que se tiene en la península con la televisión entendida como herramienta del Estado, tanto durante la dictadura como durante la transición a la democracia. No es posible simplificar todas las vertientes que pueden desprenderse de ambas obras en estos términos, por lo que algunas observaciones resultarán tangentes pero ilustrativas para acercarse a las obras de la forma en la que estoy proponiendo: desde los márgenes hacia el primer plano.

Pero antes de analizar dichas vertientes, conviene explicar la estrategia a la que me refiero cuando menciono que el espectador es empujado hacia los márgenes.

Identificación y desidentificación

Si entendemos estas novelas en términos cinematográficos —los cuales no son difíciles de plantear dado que gran parte de la escritura de ambas novelas no sólo emula guiones cinematográficos, sino que crea una estética basada en diversas transcodificaciones[58] de técnicas cinematográficas— podemos visualizar tres planos. En el primero están los narradores y la perspectiva que ellos desean proyectar del mundo que les rodea y de sí mismos (en el caso de *Caídos del cielo*, más bien de su hermano). En el segundo plano estarían los personajes que le sirven al antihéroe para reafirmar la imagen que quiere proyectar. En *Historias del Kronen* este plano está representado por

[58] Más adelante defino este término con ejemplos en ambas obras.

Roberto, el mejor amigo de Carlos, quien esconde su desesperado amor por él a través de la proyección de una recalcitrante misoginia. En *Caídos del cielo* este plano se ve representado por el hermano mayor, de quien no tenemos más que una continua especulación que se revela por la poca fiabilidad que el narrador sugiere de la información que presenta; así como la chica con la que huye y las historias que cuenta e inventa sobre ellos. Además, todos los medios de comunicación y los programas de televisión forjan un personaje más en sí mismo, por lo que también son parte de este plano. Mientras tanto, en el tercero, se encuentran esos personajes y escenarios que parecen accesorios, los figurantes, aquellos cuya voz resuena desde los márgenes porque se contrapone con la editada y ambigua imagen que los antihéroes están construyendo a costa de lo que ellos representan, o que simplemente parecen secundarios a los eventos que se narran. En el caso de *Historias del Kronen* este tercer plano se encuentra configurado a partir de personajes como Fierro —víctima no sólo del constante acoso de Carlos, sino que termina por ser el protagonista del video *snuff* que tanto soñaba Roberto cuando éste y Carlos le propinan una congestión alcohólica "sin querer", que le lleva a la muerte—; Miguel, quien parece ser uno de los pocos miembros en la obra que no sólo se muestra trabajando durante el verano —cuando generalmente todos los amigos se dedican solo a descansar e ir a buscar fiestas—, sino que es quien elabora las más certeras críticas que esta novela contiene sobre el ambiente económico, político y social en la península de los noventa; así como el abuelo y el padre de

Carlos, quienes representan la posición de esta generación en torno a la memoria histórica, dado que encarnan los vestigios de la Guerra Civil y la posguerra, respectivamente. En el caso de *Caídos del cielo* sería el mapa que se configura de la España de los noventa a través de la apropiación y remediación del género del *road trip*[59] en el viaje que el hermano realiza con la chica que secuestra, así como el retrato de la tensión local-global que se genera en ello. De igual forma,en el tercer plano también encontramos esta herramienta que por más menciones que tiene, podría pasar desapercibida de no ser por la manera en que el narrador desafía en numerosas ocasiones la fiabilidad de sus declaraciones y recuerdos: la pistola de su hermano, símbolo del mundo "irreal" de la televisión que marca un antes y un después en la vida los hermanos tras el asesinato del guardia en el supermercado. La pistola en esta novela también juega un importante papel en su relación simbólica con el poder, la violencia y masculinidad heteronormativa que se ve problematizada por la constante vacilación del narrador en cuanto a la identidad sexual de su hermano.

Así pues, la intención de forjar tres planos visuales es la de establecer cómo estos antihéroes pueden ser capaces de empujar el interés del lector del primer plano hacia los márgenes. Si continuamos la lógica cinematografía, como lectoespectadores[60] necesitamos invertir nuestra necesidad de identificación en

[59] Consciente de que el *road trip* no es un género como tal, decidí resumirlo de esa forma aunque posteriormente lo menciono como *road film*, el cual sí es considerado un género cinematográfico.

[60] Al llamarle lectoespectador hago uso del término que Vicente Luis Mora acuñó en el libro que lleva este título, para referirse a una nueva conceptualización del proceso de lectura que la une directamente con la visualización de imágenes.

los protagonistas. Sin embargo, la desagradable o apática personificación de los narradores de *Historias del Kronen* y *Caídos del cielo* vuelve no sólo difícil, sino incómoda la identificación con el punto de vista que ofrecen. En su famoso ensayo, "Visual Pleasure and Narrative Cinema", Laura Mulvey analiza la función de la mirada y la identificación en el modo cinematográfico. Usando el estadio del espejo de Lacan,[61] expone cómo funciona la identificación de la audiencia[62] con los protagonistas y el espacio representado. Mulvey toma la idea de Lacan para hablar de los protagonistas masculinos que se vuelven representantes de la audiencia en la película. Entonces, es a través de la identificación con éste, como si fuera la imagen de un espejo, que el público logra vincularse con lo que mira, mientras a su vez explora sus obsesiones y llega hasta poseer a la protagonista a través de su representante en pantalla.

Es claro que hablar de un juego de miradas en una novela no puede funcionar de la misma forma que en una película, pero dado que la estética de estas novelas se forja al asumir la capacidad de la palabra[63] para transmitir,

---

[61] Lacan utiliza el ejemplo de los bebés observándose en el espejo como primer momento de reconocimiento y formación del Yo. Aun antes de poder hablar o siquiera tener control completo de su cuerpo, el bebé se observa en el espejo y obtiene una imagen que configura la percepción de sí mismo. Pero el problema en este imago, es que surge como un Gestalt, en el que la suma de las partes es diferente del todo. Su vulnerabilidad, debilidad y carencia de control motriz no coincide con la imagen idealizada que el espejo devuelve. Si seguimos esta lógica, podríamos argüir que incluso desde el inicio de la configuración de nuestra identidad, partimos de una especie de desidentificación con nuestra imagen reflejada y el cuerpo en el que habitamos.

[62] Ella presupone la mirada de un espectador masculino, blanco, para realizar este estudio.

[63] Inevitablemente esto tiene eco con el Realismo del siglo XIX, en el cual se creía que las palabras eran las únicas herramientas capaces de traer el objeto a nosotros dado que existían en mismo sistema. Por ello, en esta corriente decimonónica, la palabra es transparente porque no la vemos a ella, sino al objeto referido. En el caso de la Generación X no se trata tanto de traer el objeto a nosotros sino de crear un objeto diferente frente a nosotros que pueda dar

traducir o representar el mundo audiovisual al que hace referencia, la forma en que sus narradores construyen su visión del mundo a través de su narración en primera persona, en muchas ocasiones se torna similar al efecto de las tomas con planos subjetivos o de puntos de vista, en los que la cámara sustituye la mirada del personaje, [64] dado que estos personajes tienen el control de lo que vemos y dejamos de ver. Por esta razón, la técnica que ambas obras usan puede entenderse en términos de identificación y desidentificación.

José Esteban Muñoz, en "Performing Disidentifications" (1999), propone la desidentificación como una técnica de supervivencia que ocurre cuando un sujeto que pertenece a una minoría es rechazado por el discurso dominante, y aunque los códigos culturales no se hacen para incluirlo, de alguna forma encuentra un espacio, un objeto, un gesto, en el cual puede tomar el afecto negativo y reescribir, reciclar o reinventar un espacio en donde pueda existir un afecto positivo. Sin embargo, la desidentificación también puede entenderse como una técnica que apela al lectoespectador como sujeto dominante, haciendo no imposible, sino incómoda la identificación con el narrador o protagonista, logrando empujarle a los siguientes planos hasta llegar a los márgenes, y así, comenzar a construir su entendimiento de la obra desde ahí. Si bien la propia ambigüedad de los antihéroes no los proyecta como

---

cuenta tanto del referente real como del que se crea en la narración. Esto no sucede con el fin de equiparar lo real con lo ficcional, como veremos cuando detalle la perspectiva de Wolfgang Iser.

[64] En *Historias del Kronen* de hecho veremos la transcodificación una variación de esta toma subjetiva que voltea la cámara hacia el personaje, lo cual no nos permite más que ver el torso y rostro de éste y experimentar la escena a través de sus reacciones sin ver realmente lo que pasa.

representantes ni de los sujetos marginales ni de los sujetos dominantes u opresivos, el lectoespectador puede encontrar difícil de igual forma aceptar la identificación con este personaje, que le apela y equipara con su mundo a través de los marcadores culturales que forman parte de la estética de las novelas. Así que, como estrategia, ya no de supervivencia, sino de análisis, el lector debe tornar su vista y su necesidad invertir afecto a los márgenes.

Así pues, en estos tres planos las novelas funcionan de una o ambas formas: a) el antihéroe logra tornar la atención del lector hacia los márgenes con su rechazo a identificarse con éste, con lo cual es posible atender a los figurantes o personajes secundarios; o b) la poca fiabilidad del narrador niega el acceso a los "hechos reales", con lo cual el lector tiene que especular sobre los acontecimientos tanto como el mismo narrador. De esta forma, abordaré ambas estrategias o funciones a través de las diversas vertientes mencionadas anteriormente.

Héroes peninsulares y la historiografía franquista

Antes de explicar mi acercamiento hacia la figura del antihéroe, debo preguntar: ¿qué es lo que hace un héroe un héroe? Un héroe, Lynnette Porter problematiza en su trabajo, "The Evolution of the Traditional Hero" (2010), es "someone who… fill in the blank with something noble or self-sacrificing" (2010: 12). Por su parte, Platón, asegura Alasdair McMillan, argüía que "for the sake of social order, storytellers need to identify their heroes unequivocally with the highest moral ideals" (McMillan 2009: 50). Margery Hourihan resalta la

importancia de esta figura para la cultura occidental, cuyas historias le envuelven siempre en “superiority, dominance and success” (1997:1). Además, el héroe se define en un campo de dualidades, específicamente las que se yerguen de relaciones binarias de oposición como hombre/mujer, blanco/negro, débil/fuerte, pero sobre todo: el bien/el mal: “The hero always embodies the superior terms of these dualisms as he adventures forth on his quest and encounters evil monsters, dragons, witches and their like” (Hourihan 1997: 2). Con el tiempo, las nuevas historias de héroes y los distintos tipos de héroes que surgen, suman nuevos valores a esa ancestral configuración binaria.[65]

Otro recurso importante sobre la figura del héroe es la forma en que éste funciona al crear su contraparte como una serie de enemigos o villanos que sirven para exponer las virtudes del héroe en oposición. Ese enemigo, ese “ellos” representa una otredad que enfatiza “our qualities by the force of contrast” (Hourihan 1997: 3). Entonces, al trazar esta distinción entre “ellos” y “nosotros”, y definir nuestra civilización “in contradistinction to our opponents, real and imaginary, the hero story asserts the ‘natural’ superiority of the West” (Hourihan 1997: 3). Por ello, la figura del héroe es generalmente representada por hombres blancos, hombres de acción por medio de los cual se puede definir lo que significa la “hombría” misma, y el ímpetu de someter al Otro.

[65] Como ejemplo, Hourihan expone a James Bond como representación del héroe en historias post-imperialistas, en el que éste defiende a la democracia del comunismo, “and these concepts are likewise added to the pattern and defined as, respectively, good and evil” (Hourihan 1997: 3).

En la Península Ibérica, las historias heroicas y el uso de héroes tienen una longeva tradición literaria, política y social. Desde el Cid hasta Isabel la Católica, la forma en la que se han construido y su funcionalidad quizás nunca tuvieron un peso más grande que cuando Francisco Franco decidió reescribir la historia para inscribirse como el resultado de un heroico trayecto que sólo podía terminar con su establecimiento en el poder, para así "restaurar y reconquistar" la patria. Como explica David Herzberger, en *Narrating the Past: Fiction and Historiography in Postwar Spain* (1995), "Franco [...] frequently articulated the importance of the heroic in his regime, both in order to affirm his own attachment to the heroic model and to ensure a discourse of continuity with the past" (Herzberger 1995: 31-32). Esta visión en gran medida se relaciona con una noción esencialista de la historia peninsular en la que "the past is shaped by a cluster of salient traits [...] bound up by the recurrent affirmation of the heroic" (Herzberger 1995: 32).[66] Esta idea también lleva consigo la exacerbación de un sentido de colectividad formado en torno a una España única, nacional y católica. Es decir: patriarcalmente heteronormativa.

[66] De esta forma, en el periodo de la posguerra, el pasado le pertenecía al estado, por lo que los historiadores del régimen se topan con un "oxymoronic dilemma: they once attach the present to the past, so that the present emerges apodictically from a heroic and Catholic history, and they deny the principle of continued historical flow, which has now reached fruition (and therefore has ceased) in the postapocalyptic and posthistorical time of Franco" (Herzberger 1995: 40). Herzberger establece esta relación para ahondar en la intersección entre el pasado, la historia y la narrativa para así analizar las implicaciones que los conceptos de "verdad" y "significado" tienen al yuxtaponer la historiografía franquista con la ficción de la posguerra "which have both history and the writing of history as referent" (Herzberger 1995: 9). Menciono esta relación sin intentar marcar una continuidad entre lo que se confabula en el uso del antihéroe en la Generación X y las técnicas que utilizan las novelas de la memoria que surgen durante la posguerra, que Herzberger analiza. Sin embargo, me parece necesario reconocer lo que este énfasis en el presente y el uso de antihéroes representa en un contexto peninsular.

Por su parte, sobre el origen del antihéroe, Liddy-Judge explica que no existe un consenso general en la academia sobre el surgimiento de esta figura en la literatura, y para algunos se puede rastrear tan remotamente como desde la bíblica Jezebel (2013: 16). Sin embargo, existe cierta tendencia a subrayar el desarrollo de una figura propiamente antiheroica en la obra de Fyodor Dostoyevsky, *Записки из подполья* (*Notes from Underground*), publicada en 1864. Generalmente referido como "The Underground Man", este personaje "reminds us of man's freedom as well as his responsibility to himself [temas que] are almost proto-existentialist with Walter Kaufmann describing Dostoevsky's underground man as 'the best overture for existentialism ever written'" (Liddy-Judge 2013: 16). Aunque para algunos críticos este personaje no es el primero en distinguirse por esas características, que también encuentran su origen en la picaresca, sí es generalmente el punto de partida en los estudios sobre el antihéroe. Sin entrar en muchos detalles sobre la trayectoria que define a esta figura, debo subrayar su contraposición con el héroe al reafirmar lo que mencioné al inicio citando a Liddy-Judge: el antihéroe no es ni un villano ni un héroe, en todo caso es quizás los dos debido a su complejidad. En este sentido, si el antihéroe ha de configurarse como una figura subversiva, lo hace de dos formas: en contraposición con el héroe, y a través de una insurrecta ambigüedad.

El tácito rechazo que Mañas y Loriga expresan en su obra de toda influencia cultural nacional, puede relacionarse también con el mismo rechazo

de la figura del héroe y los “hombres excepcionales”, así como su total repudio por reconocer el pasado histórico como una herencia. Como Kathryn Everly señala, *Historias del Kronen* y *Caídos del cielo* “are rooted in a very concrete historical present” (2010: 111), un presente en el cual se documenta de forma detallada las referencias culturales, el estilo de vida y las actitudes de los personajes en las novelas desde el contexto peninsular.[67] Por ello, dicha documentación puede registrarse como resistencia si se hace por medio de una figura que se oponga deliberadamente a la narrativa heroica.

Este tipo de oposición queda mejor ejemplificado en *Historias del Kronen* y las voces heroicas retratadas como patéticos vestigios en los personajes del abuelo y el padre al contraponerse con la figura del antihéroe, Carlos. Para Carlos hay pocas cosas tan molestas como sentarse escuchar a su abuelo o a su padre quejarse de la ausencia de verdaderos problemas para la juventud de su generación. De igual forma, le parece terriblemente molesta cualquier referencia al pasado que estos personajes hacen en donde surgen, abuelo o padre, como héroes ante la adversidad: “El viejo [el abuelo] comienza a soltar el rollo de la guerra. Habla de cómo su madre se murió de hambre, de cómo a su padre le dieron el paseo los rojos, de cómo fumaba las colillas que recogía del suelo y hacía las colas de aprovisionamiento. Las viejas historias del pasado. El pasado es siempre aburrido” (Mañas 2003: sp).

[67] Sin embargo, este presente se identifica a la vez con “cultural globalization markers such as mass-produced and mass-marketed video, film, and music culture” (Everly 2010: 111), como veremos más adelante. Todo ello desde el punto de vista del antihéroe, el cual muchas veces funciona como la visión sesgada de una cámara que no puede enfocar más que un solo ángulo, develando lo problemático de dicha perspectiva.

Mientras que el abuelo representa la Guerra Civil, el papá de Carlos representa la posguerra, y su actitud de desprecio hacia los dos en gran medida muestra el sentir de esta generación que, sin estar conforme con el presente que se describe, no logra encauzar su voz hacia una lucha en específico (o hacia una lucha y punto):

> Ya estamos con el sermón de siempre. El viejo [el padre] comienza a hablar de cómo ellos lo tenían todo mucho más difícil, y de cómo han luchado para darnos todo lo que tenemos.La democracia, la libertad, etcétera, etcétera. El rollo sesentaiochista pseudoprogre de siempre. Son los viejos los que lo tienen todo: la guita y el poder. Ni siquiera nos han dejado la rebeldía: ya la agotaron toda los putos marxistas y los putos jipis de su época. Pienso responderle que justamente lo que nos falta es algo por lo que o contra lo que luchar. Pero paso de discutir con él. (Mañas 2003: sp)

Según Henseler y Pope, algunas generaciones “do not simply succeed each other: some accept their past and then take over to assure continuity of a society they have come to like, while others reject the past as an unwelcome inheritance and do what they can to change the way of life” (Pope y Henseler 2007: xiv). Sin embargo, más que rechazar una herencia podríamos hablar de la búsqueda por una forma distinta de enfrentarse a los problemas que aquejan su entorno, en lo cual la figura del antihéroe surge como una posible respuesta.

Además, el abuelo es descrito como un hombre acabado, débil por la falta de sueño y hambre, consumido por llantos “infundamentados”, lo cual le convierte, ante los ojos de Carlos, en “un espectáculo lamentable” (Mañas 2003: sp). Esta degradación de lo que representa el abuelo es en gran medida la respuesta del antihéroe a esa figura maniquea que el héroe, detrás del discurso

del abuelo, se yergue. Sin embargo, el rechazo de Carlos por su padre y su abuelo también puede estar relacionado con su representación de una España en donde los roles de género heteronormativos configuran espacios determinados por una construcción social de lo femenino y lo masculino:

> La televisión es la muerte de la familia, Carlos. Antes, la hora de comer y la hora de cenar eran los momentos en los que la familia se reunía para hablar y para comentar lo que había pasado durante el día. Ahora las familias se sientan alrededor de la tele; no hay comunicación. La familia se está resquebrajando como célula social. La mujer, que antes era el núcleo y el alma de la familia, ahora va a trabajar. Mira a tu madre, por ejemplo, que ni siquiera come en casa, o la tía Carmen que es funcionaria. (Mañas 2003: sp)

Además, la visión apocalíptica que su abuelo expone sobre la televisión forma parte también de lo datada que Carlos encuentra la perspectiva de su abuelo, de la cual difiere sustancialmente al estar siempre en defensa de la televisión como una ventana a la realidad (claro que problematizando su función como aparato ideológico en ello). Sin embargo, este repudio también puede ser parte de la elaborada fabricación que Carlos construye de sí mismo ante el lectoespectador.

Aunque cuando el personaje del abuelo muere, Carlos se maneja con total indiferencia, el momento específico en el que recibe la noticia corta abruptamente la narración. Realmente nunca expresa cómo se siente, pero la forma en que violentamente busca refugio en Amalia al forzarla a tener sexo con él, y la forma en que manipula a Roberto para cruzar un tramo de la carretera M-30 en sentido contrario, nos pueden dar pistas no sólo sobre su poca fiabilidad

como narrador sino de la premeditada fabricación de lo que nos deja ver en esa constante edición de escenas. Además, otro aspecto importante que se vuelve visible gracias a esta última escena es la forma en la que Carlos y Roberto lidian con la tensión sexual que de forma constante se triangula con otros personajes —o con otros objetos o figuras intertextuales que fungen como personajes—, como es el caso de la televisión o del mismo Patrick Bateman de *American Psycho*. Al gritarle "maricón" y equiparar esta palabra no sólo con la duda sobre su sexualidad sino con la carencia de valentía, Carlos logra quebrar a Roberto al punto de girar el volante, cruzar la carretera y avanzar un par de kilómetros en sentido contrario, intentando evadir autos para no chocar:

> ¡No seas tan cobarde! Eres un DÉBIL. ERES UN MARICA.
> —¡No me grites, POR FAVOR!
> —¡DÉBIL Y MARICA! ¡ARRANCA! ¡ARRANCA, HOSTIAS! ¡ARRANCA!
> —Que no me llames marica, joder. (Mañas 2003: sp)

A este juego ambos amigos le llaman "el suicida", pero esto sólo es otro de los juegos y transgresiones que vuelve visible y palpable lo que estos amigos se niegan a explorar físicamente. Irónicamente, aunque rechacen las figuras heroicas, la valentía surge como un valor trascendental y en suma importante para ambos amigos, lo cual en veces es más importante para reafirmar su hombría, que el sexo de la persona hacia la que sienten atracción sexual o sentimental.

Finalmente, lo que es constante es el rechazo que existe hacia estas figuras que representan una narrativa de heroísmo, que en gran medida ha

dejado a esta generación (o al menos es su excusa) sin una lucha por la cual erguir su voz. Señalo todas estas ambigüedades sin la intención de ofrecer una lectura definitiva de la relación de estos antihéroes con el pasado y con la narrativa heroica. Y es justo lo que un antihéroe puede lograr: volver casi cualquier entendimiento en un constante devenir de posibilidades. Esto tiene especial resonancia en la intersección entre los medios audiovisuales y la narrativa que retomo más adelante.

Antihéroes X

Lo primero que debo señalar respecto a la Generación X peninsular es que ninguno de los escritores designados bajo esta etiqueta se identificó como parte de un movimiento literario *per se*. La lista de escritores cambia según las colecciones de ensayos académicos o las editoriales que les promocionaron, pero generalmente los nombres que suelen repetirse son los de José Ángel Mañas (1971), Lucía Etxebarría (1966), Ray Loriga (1967), Benjamín Prado (1961), Gabriela Bustelo (1962), Francisco Casavella (1963-2008), Tino Pertierra (1964), Daniel Múgica (1969), Pedro Maestre (1967) y Félix Romeo (1968), entre otros. Además, algunos de ellos llegaron a declarar que ni siquiera se conocían cuando las editoriales[68] y la prensa ya les habían concedido dicha etiqueta. En palabras del mismo Loriga: "lo de la generación X, Mañas y demás, creo que era muy artificial puesto que éramos gente que tenía muy poco que ver en lo literario

[68] De acuerdo con Everly, Lucía Etxebarría "suggested that publishers invented the term to sell certain authors, such as Manas and Loriga" (Everly 2010: 117). Sin embargo, como la misma Everly concluye, la etiqueta X " accurately defines a group of Spanish writers and the literary spirit they embody [...] and perhaps it is the work of critic and not the author to conceptualize literary movements" (Everly 2010: 117).

y que además no teníamos ningún contacto personal”[69] (citado por Everly 2010: 116). Sin embargo, aunque existen otras nomenclaturas o puentes de entrada para hablar de estos escritores —como las del Neorrealismo, Realismo duro o Realismo Sucio (que autores como Cintia Santana trabaja extensivamente); Generación Kronen o fenómeno Kronen; y literatura de la cloaca, entre otras— Generación X resulta la que mejor responde a la intención de construir un mapa de influencias e intertextualidades que dé cuenta de la conformación de una estética que no es simplemente el reflejo de un apocalíptico panorama donde la relación con la cultura visual y las tecnologías de comunicación ha destruido “lo real”.

De acuerdo con John M. Ulrich, la primera vez que el término “Generation X” se usó fue en 1949, y sirvió para dar título al ambicioso proyecto foto-ensayístico de Robert Capa,[70] cuyo objetivo era mostrar la vida de distintos jóvenes de 12 diferentes países de los 5 continentes —un chico y una chica de cada uno—, para así descubrir a través de fotografías y entrevistas “their present way of life, their past history, and their hopes for the future’” (2003: 5). Todos estos jóvenes de veintitantos se enfrentaban al panorama de las secuelas de la Segunda Guerra Mundial, con lo cual, de acuerdo con Ulrich, es posible afirmar

[69] Además agrega que,a diferencia con otro tipo de grupo literario que se considera una generación como tal, como la del 27, en el caso de lo que se quiso que la X representara desde su experiencia: “Existía un lugar de encuentro, era gente que se conocía… había un núcleo… cuando yo empecé a publicar no conocía de nada a ninguno de los escritores que luego me pusieron como compañeros de ruta y sigo sin conocerlos” (citado por Every 2010: 117).
[70] Robert Capa recién había formado la agencia fotográfica Magnum Photos, al lado de Henri Cartier-Bresson, George Rodger y David Seymour, la cual a la fecha sigue con vida. El proyecto mencionado, elaborado para su agencia, pasó por diversas etapas de rechazos y fue publicada por partes entre el *Picture Post* y *Holiday*.

que desde su origen la X sirvió para designar a un grupo de jóvenes “seemingly without identity, who face an uncertain, ill-defined (and perhaps hostile) future” (Ulrich 2003: 3).[71]

Durante los sesenta y los setenta, la X pasó de designar a esta comunidad global[72] a la que Capa hacía referencia, “to specific sets of primarily white, male, working class British youth subcultures, from the spiffy mods and their rivals the rockers, to the more overtly negationist punk subculture” (Ulrich 2003: 3). Al respecto, Paul Begin sitúa la importancia de la publicación del libro *Generation X* (1964), de Charles Hamblett y Jane Deverson, el cual aborda los “mods” y rockeros británicos con el objetivo de mostrar “a generation of youths that must grapple with what Douglas Coupland will eventually call an ‘accelerated culture,‘ that is, a culture in which subjects will have ‘no unique, well-defined identity,’ partly because of their inability to stay ahead of the information curve” (Begin 2007: 18). En este caso, la X se asocia con una juventud que se aislaba de la cultura y de la sociedad dominante en respuesta a la acelerada modernidad y sus “falsos valores”. Por esta razón, para Begin no es sorpresa que el término resultara interesante para la posterior escena punk de los setenta,

[71] Y, lo que me parece aún más interesante es que este término, desde sus inicios, también representó la unión de la cultura visual con la escritura como instrumento para documentar, al considerar que serían las fotografías a la par de las entrevistas las que contarían la vivencia y conflictos de esta generación.

[72] Cabe mencionar que aunque la idea de Capa originalmente se situaba en un terreno global, el resultado final reflejó simplemente diferentes perspectivas de una juventud predominantemente europea y americana. Como Ulrich explica, el proyecto concreto consistió en 24 retratos individuales de veinteañeros de 14 países diferentes. Sin embargo, “Despite its ‘global’ perspective, the project exhibits a distinct emphasis on the experiences of western Europeans and Americans, who make up more than half of the individuals featured” (2003: 5). Lo que termina por unificar estos retratos y el texto de Capa, es el sentimiento de incertidumbre hacia el futuro y la posibilidad de otra guerra.

en donde comienza a adquirir connotaciones más específicas, “building upon this notion of blankness” (2007: 18).[73] Sin embargo, la inclusión de las voces alternativas que Hamblett y Deverson evocan es un lazo importante dado que es donde esta X puede leerse “not only as an unknown blank to be filled in, but also as a negation or a denial, and X that crosses out a preexisting term or idea” (Ulrich 2003: 11). En este sentido, la X construye un espacio donde es posible desarrollar identidades que devienen en resistencia, más que espacios en blanco en la espera de ser colmados, lo cual contribuye a la necesidad de focalizar historias a través de figuras como el antihéroe.

Gran parte de los trabajos en torno a la Generación X, tanto la norteamericana como la peninsular, señalan que es una de las primeras generaciones en sufrir los estragos del capitalismo tardío. Sin embargo, casi ninguno de estos estudios entra en muchos detalles sobre lo que esto implica más allá de la eclosión de una sociedad en torno al consumismo en un mundo cada vez más globalizado. Ulrich menciona en diversas ocasiones el lazo que el aspecto económico tiene con la apatía y la resistencia con la que esta generación se enfrenta al concepto de identidad. Sin embargo, no deja claros los cambios en la lógica del sistema económico que llevan a ese panorama. Algunos otros críticos incluso utilizan los términos de capitalismo tardío con

[73] El punk británico surgió en gran parte como respuesta al desempleo, el cual era especialmente alto entre el sector más joven. Pero Begin explica que en la filosofía punk no se esperaba conseguir un lugar en el mundo laboral de sus padres, sino todo lo contrario: “punks viewed such a world as oppressive, arbitrary, and ultimately unfulfilling” (Begin 2007: 19). Así que, el espacio en blanco que implica la X en este término se traducía no sólo una forma de evadir los valores hegemónicos, o el ser etiquetados, sino también la búsqueda de un camino alterno para alcanzar su realización personal (Begin 2007: 19).

capitalismo avanzado de forma intercambiable sin aclarar exactamente a qué sistema económico se están refiriendo, o cómo funciona dentro de la lógica cultural que describen.

En este trabajo, la lógica del capitalismo tardío se entiende como el surgimiento de una nueva división de trabajo en donde las nuevas tecnologías "have accelerated the speed and dispersed the space of production to unprecedented levels" (Hennessy 2002: 6). Y aunque como Rosemary Hennessy señala, la división del trabajo en el capitalismo siempre ha sido global,[74] durante el periodo que se marca entre el final de la Segunda Guerra Mundial y el inicio de los setenta, la producción se vuelve "increasingly flexible as capital seeks out those spaces for production that offer the cheapest labor source and the least political interference" (2002: 6). Por esta razón, "Late capitalism is also more intensely transnational[75] in the sense that a network of industrial and service formations rather than a single nation serves as its center, and the transnational corporation is now the prime determiner of capital transmission"[76] (Hennessy 2002: 7).

---

[74] Da como ejemplo las relaciones de producción de las industrias decimonónicas: "The industrial take-off in early-nineteenth-century Europe was possible because of the accumulation of wealth accrued from colonies all over the globe, and the development of monopoly capitalism in Europe and the United States depended on finding sources of raw materials and expanding markets in far-flung colonial territories" (2002: 6).

[75] Debido a esta vena transnacional que busca la mano de obra más barata a costa del detrimento de los comercios más pequeños, podríamos hablar también de un sistema económico neoliberal. Lo cual tiene mucho que ver con lo que sucede en la Península Ibérica tras su adhesión a la Unión Europea, pero tendré que dejar esa vertiente de lado en favor del capitalismo tardío y el postmodernismo.

[76] Además, debo señalar lo que Hennessy menciona al exponer que "These changes in production have challenged and recast the post– World War II division of geopolitics into first, second, and third worlds" (2002: 7).

Traducido en términos narrativos, existen tres aspectos importantes de *Historias del Kronen* y *Caídos del cielo* que pueden entenderse mejor al señalar algunos de los aspectos que Fredric Jameson expone en su estudio sobre la postmodernidad y el capitalismo tardío, "Postmodernism or, The Cultural Logic of Late Capitalism" (1991) y *The Cultural Turn: Selected Writings on the Postmodern 1983– 1998* (1998). El primero es el interés global que las obras generan en simetría con una exaltada conciencia local, lo cual corresponde al exacerbamiento de los mencionados tratados económicos transnacionales alrededor del mundo y la cultura que se generó en torno a ello. Como Cintia Santana expone, casi desde sus primeras publicaciones, gran parte de lo escritores marcados bajo la X peninsular, "insistently associated themselves with the United States, and were often grouped by critics under the literal translation of the English term: Realismo sucio" (2007:34). El rechazo por la tradición literaria peninsular se tornó en un recalcitrante empeño por ubicarse en un mapa global de influencias, en donde escritores como Raymond Carver, Jack Kerouac, Tobias Wolff, entre otros, se volvían los modelos a seguir. Loriga llegó a declarar, en una entrevista para *El País* citada por Santana, que sus novelas podrían haber sido escritas por "un tipo nacido en Liverpool. Para nosotros el folclor no supuso nada. A mí Carmen Sevilla no me dice nada. Ya no se puede hablar de raíces" (Santana 2007: 34-35). Este conciente rechazo, por ingenuo que pueda parecer, se vuelve una de las estrategias que inspira la intertextualidad en las obras, no sólo de Loriga, sino también de Mañas, Prado,

Etxebarría[77] y Bustelo. Irónicamente, al leer gran parte de las novelas de estos escritores, es difícil ubicarlos en un "territorio neutro" cuando muchas de las historias generan un detallado mapa del Madrid de los noventa. Por ello, se crea una lógica local-global que tiene una relación de simetría con el panorama económico noventero de la península.

Aunque España parecía estar en aparente estabilidad después del establecimiento del sistema democrático y la reciente adhesión a la Unión Europea,[78] el transcurso de 1992 y 1993 marca el inicio de una nueva crisis económica, al igual que el inicio de lo que se considerara Generación X en la península, con la publicación de las primeras novelas[79] de Mañas y Loriga: *Historias del Kronen* (1992) y *Lo peor de todo* (1992),[80] respectivamente. Al final de 1993, el desempleo en España era ya en un problema serio.[81] Sin embargo,

---

[77] El caso específico de lo que Etxebarria considera intertextualidad es en suma polémico, dado que ha sido acusada de plagio en diversas ocasiones. El caso más famoso terminó con el fallo del tribunal en contra de esta escritora por comprobarse que, en efecto, había plagiado la obra del poeta Antonio Colinas. La revista *Interviú*, misma que fuera responsable de la acusación por el plagio al poeta, también señaló que su primera y aclamada novela, *Amor, curiosidad, Prozac y dudas* (1997), contiene párrafos completos, traducidos de forma literal, que pertenecen a la autobiografía *Prozac Nation* (1994), de la escritora y periodista estadounidense, Elizabeth Wurtzel (Aparicio 2006: s.p.). Aunque Lucía Etxebarria ha defendido una y mil veces su derecho a la intertextualidad, su ejercicio es muy diferente al que los demás escritores de su "generación" realizaron.

[78] El 12 de junio de 1985 se firma el Acta de Adhesión de España a las Comunidades Europeas, la cual entra en vigor el 1 de enero de 1986.

[79] Debo mencionar que en realidad la primera novela de este "grupo" fue *El triunfo* (1990) de Francisco Casavella, pero no generó el revuelo entre la crítica y el público como lo hicieran las obras de Mañas y Loriga.

[80] Cabe destacar que, como apunta Adelaida Caro Martín, hasta ese momento Ray Loriga había sido relacionado con la Movida Madrileña debido a su colaboración con revistas asociadas a ésta. Sin embargo, el estilo de esta novela resulta algo completamente diferente a lo que había hecho (Martín 2007: 186).

[81] Según un artículo que se publicó en la edición impresa del diario El País, en 27 de noviembre de 1993: "En el tercer trimestre había 3.545.950 desempleados, una cifra jamás alcanzada en la crisis de los ochenta. En junio, julio y agosto, casi 150.000 personas engrosaron las filas del

debido a la gran cantidad de inversión extranjera que el país recibió en torno a los Juegos Olímpicos de Barcelona y la Exposición Universal de Sevilla, este problema y los efectos de las crisis económicas[82] que ya azotaban a una gran cantidad de países, tardaron en hacerse realmente visibles en el panorama peninsular.

Así pues, es probablemente *Historias del Kronen* la obra en la que este punto de crisis se torna visible gracias al explícito hastío que Carlos proyecta sobre cualquier mención del tema. Su función como antihéroe empuja la atención hacia otros personajes que muestran una constante preocupación por la economía del país, dado que sufren sus efectos de manera directa. El hecho de que Carlos sea el personaje con la mejor condición económica en todo el grupo de amigos, ayuda a su construcción deleznable de antihéroe, dado que carece de empatía por la situación económica de amigos como Miguel, personaje que de manera constante comenta y critica la situación política y económica del país. Su relación con Carlos se establece por medio de constantes discusiones en donde éste se niega a tomarle en serio o meditar sobre los problemas que le señala. Una de las discusiones más importantes circula y sintetiza gran parte de los problemas en la península tras su adhesión a

---

paro. Con ellas, ya son más de tres cuartos de millón -exactamente 757.010- los trabajadores que han perdido su empleo en los últimos 12 meses. En casi un millón de hogares, ninguno de los miembros de la familia encuentra trabajo" (2016: s.p.). Esta nota ha sido consultada el 20 de agosto de 2016 en su versión digital ubicada en el portal de elpais.com.

[82] Con esto me refiero específicamente a los efectos del Black Monday, el cual toma lugar en octubre de 1987, cuando diversas bolsas de valores sufren una abrupta caída, evento que afecta a una considerable cantidad de países. Además, la península logra escaparse por un tiempo más de las secuelas que la Guerra del Golfo tuvo en el precio del petróleo.

la Unión Europea al mencionar los tratados transnacionales con la compra de Seat por Volkswagen;[83] la cortina de humo que resultan los Juegos Olímpicos y la Expo de Sevilla; la explotación de los migrantes al señalar a Tina,[84] la empleada doméstica de la familia de Carlos; y el desempleo:

> —Si es que esto es Europa: el cinturón de seguridad, prohibido fumar porros, prohibido sacar litros a la calle [...], todos los españoles contentísimos con ser europeos, encantados que la Seat, la única marca de coches española, la compre Volksvaguen,[85] encantados con que los ganaderos tengan que matar vacas para que no den más leche…[...]
> —Venga, Miguel. No des la charla política hoy.
> —Claro, no des la charla, Miguel, no des la charla, Miguel. Tú estás en tu chaletito de La Moraleja, con tu piscinita y tu esclava, la tailandesa ésa, pero yo estoy como un cerdo currando, intentando vender seguros de mierda [...], me jodo mientras todo el dinero, ¿para dónde va? Para Europa, que está comprando el país. Y a mí eso no me gusta. Yo paso de ser europeo y paso de tener que hablar en inglés y beber horchata pasteurizada [...].
> —Habla menos y bebe más, Miguel. (Mañas 2013:sp)

Debemos destacar que aunque las intervenciones de Carlos intentan desdeñar las opiniones de su amigo, el simple hecho de que se dé cuenta de ellas en su descripción de los hechos deja permear la existencia de otras voces.

---

[83] En 1986, la compañía Volkswagen se queda con el 75% de las acciones de SEAT (Sociedad Española de Automóviles de Turismo), convirtiéndose en el socio mayoritario.

[84] Curiosamente, este detalle sobre los inmigrantes que en la novela se trabaja en la íntima relación que Carlos tiene con su empleada filipina (que de manera despectiva sus amigos mencionan como la "tailandesa"), se convierte completamente en una crítica de clases sociales cuando en la versión cinematográfica de esta novela (la cual surge apenas con un año de separación, contando con Mañas como guionista) la empleada doméstica es una mujer española de clase baja llamada Angelina. En la película también se explora la cercana relación de Carlos con este personaje, y además agregan una escena en donde despiden a Angelina porque Carlos no quiere confesar que es él quien ha estado robando dinero de sus padres. Esta es una de las escenas claves en las que la película muestra un lado de Carlos que no es visible en la novela: aunque no confiesa, se ve afectado casi hasta las lágrimas cuando escucha en silencio que han despedido a Angelina.

[85] La forma en la que está escrita en nombre de la compañía responde a la suerte de transcripción fonética que la novela utiliza para españolizar toda referencia cultural extranjera.

Por ello, la voz que se queja es la de Carlos, la voz que lucha es la de Miguel, la cual adquiere un tono de rebeldía al contraponerse a la apatía de Carlos. En algún punto se suma la voz de Cecilia, la novia de Miguel, para hacer eco a los problemas económicos de los jóvenes con educación que no logran conseguir un trabajo. Finalmente, la conversación termina por contraponer tres de los temas principales de la novela con los problemas reales que la España de 1992 enfrentaba:

> —Si me seguís agobiando con historias de trabajo, me abro.
> —¿De qué quieres que hablemos? A ver.
> —De sexo, de drogas y de rocanrol.
> —Vale, Te voy a hablar de sexo, de drogas y de rocanrol. De sexo: resulta que tengo una novia buenísima y cachondísima que me pone a cien y con quien me encanta follar, pero no puedo hacerlo cuando quiero porque resulta que ella vive en su casa con sus viejos, y yo con los míos, lo cual podría solucionarse si tuviera un buen trabajo. Pero de esto, claro, no se puede hablar con el señor Carlos. Hablemos ahora de drogas: me encantan, me encanta estar colocado, pero resulta que para eso tengo que tener dinero, y mi dinero no se lo pido a papá, como el señor Carlos, sino que tengo que ganármelo en el trabajo. Pero de eso tampoco se puede hablar. Hablemos ahora de rocanrol: me vuelve loco, es cojonudo, y ahora necesito comprarme un amplificador bueno, pero para ello necesito dinero, y el dinero no crece en los árboles… (Mañas 2013: sp)

El hecho de que este tipo de conversaciones no formen parte del corpus principal de la novela les da, de hecho, un efecto más poderoso. La voz de Miguel surge como la resistencia y contraparte de la figura de Carlos que representa al sector dominante debido a su condición económica. La denigración que Carlos realiza al reducir la importancia de esta conversación con su cinismo no hace más que subrayar la importancia de que existan voces así en la novela.

Carlos, quien ya para este momento ha dejado claro que no va a mostrar más que lo que quiere que los otros vean de él, bien podría haber suprimido la descripción de conversaciones así para regalarlas al silencio, a la invisibilidad. Sin embargo, aun en su apática y desinteresada narración de sus interacciones con Miguel, le es necesario mostrarla debido a que ésta tiene resonancia con los monólogos internos en los que él mismo expresa su impotencia al no encontrar un cauce para su propia inconformidad. Uno de los mejores ejemplos sobre esto se encuentra en las interacciones que sostiene con su abuelo y su padre, las cuales he analizado en el apartado anterior.

Además, otro de los recursos que emplea Mañas para lidiar con la tensión local-global y la cuestión de la apropiación cultural radica en la forma en que se "españolizan"[86] los títulos de canciones, de grupos musicales, de películas, de novelas, de nombres de actores, etc. que provienen del mundo anglo; a través de una suerte de transcripción fonética. "Seven Ileven", "güisqui", "Sonic Yud", "Jenriretratodeunasesino", "Jotabé con cocacola", "Naik" "Esmelslaiktinspirit", son sólo algunos de los ejemplos que inundan las páginas de *Historias del Kronen*. En este juego, aunque las referencias apuntan casi siempre a las relaciones globales que emulan los flujos económicos del momento, la apropiación léxica que Mañas elabora genera una postura en la que lo local focaliza lo global, creando un tercer espacio entre esta tensión dual, espacio en

[86] Aunque la forma en la que se estudia este recurso varía de enfoque lo cierto es que es un juego léxico que expone la forma en que las relaciones intertextuales llevan la marca de dicha tensión entre lo local y lo global. Algunos estudios que detallan las implicaciones de este recurso son los de Pilar Capanaga, con "La creación léxica en Historias del Kronen; Roberto Castón Alonso, en "'Historias del Kronen' Un acercamiento al lenguaje juvenil coloquial"; entre otros.

el que esta generación construye su apática resistencia. Además, dos de las escenas más importantes de la novela suceden justo en conciertos de Nirvana y Elton John, en los que las canciones que transcribe Carlos se vuelven parte importante del texto, a manera que sin analizar el significado específico de cada canción en relación con las interacciones entre estos amigos, es imposible entender lo que sucede entre líneas.[87]

Por su parte, en *Caídos del cielo* la tensión entre lo local y lo global parece favorecer, o al menos intenta favorecer, la construcción de un territorio neutro en el que los marcadores culturales norteamericanos y británicos toman un papel central en la narración. Loriga elabora una apropiación del género del *road trip*[88] tan ligado a la producción norteamericana con novelas como *On the Road* (1957), de Jack Kerouac, y películas como *Easy Rider* (1969) de Dennis Hopper —las cuales son cruciales para el entendimiento de la novela de Loriga, como demuestra Jorge Pérez en su ensayo "Reckless Driving: Speed, Mobility, and Transgression" (2007). La movilidad del personaje del hermano con la chica que secuestra a través de España, va construyendo, casi sin querer, un mapa del país que con fervor se intenta neutralizar[89] en favor de una estética "global". Es decir, la constante mención de artistas como Hendrix y grupos como Nirvana

[87] Cuenta ello está en trabajos como los de Christine Henseler, Randolph Pope, Samuel Amago y Paul Begin, entre otros.
[88] Consciente de que el *road trip* no es un género como tal, decidí resumirlo de esa forma aunque posteriormente lo menciono como road film, el cual sí es considerado un género cinematográfico.
[89] Aunque esto bien puede entenderse como un juego entre desterritorialización y reterritorialización como planteo en el tercer capítulo, he decidido ya no complicar más los conceptos vertidos en el análisis del antihéroe.

y Sonic Youth, así como actores como Bruce Lee y Harry Dean Stanton, apunta a un “transatlantic and multidisciplinary circuit of cultural exchange” (Pérez 2007: 153). Sin embargo, como señala Jorge Pérez, esta movilidad crea una reconfiguración del espacio público nacional en lo que denomina como “Superhighway Spain” (2007: 154), concepto que para él capta el acelerado paso de las transformaciones culturales de la Península Ibérica. Además, la inserción de este tipo de marcadores “populares”, ejemplifica la erosión de la distinción entre “high culture and so-called mass or popular culture’” (Jameson 1998: 2), que Jameson señala como elemento crucial de esta nueva lógica cultural dentro del capitalismo tardío. Surge así una hibridación cultural que yuxtapone palabras, imágenes y sonido (Pérez 2007: 155). Aunado a las menciones de *On the Roa*d y *Easy Rider*, es pertinente señalar la importancia en la intertextualidad de la obra con otras películas como *Natural Born Killers* (1994) y *Thelma y Louise* (1991), *The Wild One* (1953) y *Rebel Without a Cause* (1955), así como la canción *Sleeps with Angels* (1994) de Neil Young, lo cual tiene inmediata relación el título de esta novela. El apodo con el que se bautiza al hermano mayor tras convertirse en una suerte de asesino de telenovela “ángel de la muerte”, se relaciona de forma directa, como menciona Jorge Pérez, con el “young devil -fallen angel- [...] Mickey, the murderous driver of Oliver Stone’s film Natural Born Killers (1994)” (Pérez 2007: 160). El uso de la transcodificación de este género cinematográfico a la novela, el cual se puede distinguir en la corta longitud de los capítulos, el énfasis en diálogos que parecen más un guión de

cine o la descripción en corchetes de una escena fílmica, también funciona como una crítica sobre la comercialización referente al flujo capitalista en el que toda la cultura parece un gran comercial que intenta vender un producto. Las constantes menciones a la belleza física del hermano mayor, del narrador y de su madre, la detallada y artificial producción de sus imágenes en pantalla, subvierten la imagen de proscrito o forajido del hermano mayor, en una mercantilización de la imagen de la violencia a través de noticieros y programas de entrevistas cuya intención es simplemente generar más espectadores:

> Mamá estaba otra vez guapísima. Nos llevaban mucho a programas porque éramos una familia muy guapa. Insistían mucho en que yo tuviera un aspecto de delincuente juvenil. En la sala de maquillaje me despeinaron un poco y me cambiaron la cazadora de mi hermano por una roja más vistosa pero demasiado nueva. La presentadora le dijo a la gente que era la cazadora de mi hermano. Me sentó fatal, pero no me atreví a decir nada. Yo en realidad estaba callado todo el tiempo. (Loriga 2014: sp)

Finalmente, la movilidad establecida en la apropiación y transcodiciación del *road film,* tiene que ver también con el tercer punto que quiero señalar de la obra de Jameson en torno a estas dos obras: el giro espacial. En este giro, los conceptos de simulacro e hiperrealidad, tomados de Jean Baudrillard, adquieren una especial importancia para abordar el efecto del "acelerado avance"[90] de las tecnologías en la forma en la que aprehendemos el mundo. Generalmente, el

[90] Lo pongo entre comillas porque resulta muy común hacer afirmaciones de este estilo sin señalar lo inocuo que resulta ya hablar de la tecnología y el acelerado paso en el que cambia el mundo. Es una afirmación cíclica que corresponde no solo a lo que se entiende por postmodernismo, sino que es algo que se señalaba con igual asombro tras la industrialización, postindustrialización y a los inicios del establecimiento del capitalismo. La tecnología siempre parece avanzar a un paso demasiado acelerado para la sociedad de la cual proviene, sin embargo, es necesario entender lo que este "acelerado" crecimiento implica para cada etapa.

concepto de hiperrealidad se asocia de forma casi automática al estudio de los trabajos de la X peninsular, debido a la constante problematización que estas obras exponen en torno al concepto mismo de “lo real”. Trabajos como el que he mencionado de Kathryn Everly, hacen especial énfasis en este tema como elemento central para entender el anclaje de esta generación en ese presente histórico tan concreto, en el que la representación de la cultura liga la narrativa con la globalización dado que su experiencia, la del sujeto de la Generación X, “transcends national borders, [...] and ‘reality’ ceases to exist as a definable term” (Everly 2010:112-113) en sus novelas. Por ello, Everly afirma, en estas novelas nuestra existencia se determina por el simulacro de lo que es real (Everly 2010: 113).

En su famoso trabajo, “Simulacra and Simulations” (1981), Baudrillard afirma: “Abstraction today is no longer that of the map, the double, the mirror or the concept. Simulation is no longer that of a territory, a referential being or a substance. It is the generation by models of a real without origin or reality: a hyperreal” (1988: 166). En esta lógica, lo real se produce a partir de “miniaturized units, from matrices, memory banks and command models - and with these it can be reproduced an indefinite number of times” (Baudrillard 1988: 167). De esta forma, en la apocalíptica visión de Baudrillard, la era de las simulaciones comienza a aniquilar a los referentes, dejando un panorama en el que la cuestión ya no gira en torno a la imitación, reduplicación o la parodia, “It is rather a question of substituting signs of the real for the real itself; that is, an

operation to deter every real process by its operational double" (Baudrillard 1988: 167). Es fácil entender por qué estos conceptos y esta línea teórica han resultado productivos para analizar la obra de muchos de los escritores de la X peninsular. De hecho, un fácil ejemplo en *Historias del Kronen* se encuentra en la aparente incapacidad del narrador para reconocer "lo real" en sus experiencias cuando no se asemejan al modelo estético y narrativo que ha adquirido del cine y las series de televisión. En una escena de la novela, Carlos se cae entre dos autos porque su borrachera le ha robado el equilibrio y, aunque afirma no haberse hecho daño, al tocarse la nariz encuentra un hilo de sangre —algo que se repetirá en diversas ocasiones denotando su alto consumo de cocaína— y afirma: "me asombro de lo poco real que es el color de la sangre. Es como si estuviera viendo una mala película" (Mañas 1993: sp).

Sin embargo, no es tanto una incapacidad para distinguir entre lo real, el simulacro y la copia, sino un juego en donde no se trata de negar orígenes, sino más bien de exaltar la forma en la que tanto la copia como el modelo son productos del mismo proceso confabulatorio, y donde la meta es la creación de un nuevo territorio (Massumi 1987: 93). En este sentido, lo real, lo imaginario y el simulacro son signos que convergen en el control que los antihéroes ejercen sobre sus propias representaciones a través de la edición que elaboran mediante su narración. En este sentido, como Brian Massumi arguye bajo su óptica deleuziana, "Reality is nothing but a well-tempered harmony of simulation" (Massumi 1987: 94).

Para ejemplificar esto en ambas obras recurriré a dos nuevos apartados dado que se trata de distintas maneras en cada una. Para analizar esto en *Caídos del cielo* será necesario elaborar más sobre el concepto de narración no fiable, mientras que en *Historias del Kronen* permaneceré en la línea del antihéroe.

Pactos de silencio: Carlos y la fiesta

Una de las últimas y más importantes escenas en *Historias del Kronen* es la fiesta de cumpleaños de Fierro. Como he mencionado, la narración que Carlos elabora nos sume por completo no sólo en su punto de vista, sino en la manera en que observa a las personas y las cosas. Es decir, más que influenciarnos con su opinión, su narración se enfoca en recrear un plano subjetivo en el que sólo es posible observar lo que él observa. La escena de la fiesta de cumpleaños de Fierro es importante tanto por razones estéticas como por la muestra de la necesidad de control sobre su propia representación que este antihéroe expresa. Aproximadamente a la mitad del capítulo XIV comienza otro de los rutinarios días de Carlos en los que se despierta hasta tarde, escucha música y convive con su ama de llaves, Tina; después convive con su familia a través de incómodas conversaciones siempre congregadas en torno al televisor como un miembro más de la familia, hasta que logra vestirse y salir de casa. La descripción del trayecto hacia la fiesta, que comienza siempre en el bar Kronen, tras la que se van uniendo más amigos, resulta similar a la de todos los capítulos anteriores. Sin embargo, casi de forma azarosa la conversación que Carlos

sostiene con sus amigos se corta por el uso de paréntesis cerrados, elaborando una transcodificación de una técnica poco usual en la que el plano subjetivo o punto de vista se invierte hacia el protagonista. Para entender la transcodificación debo definirla con cierta relación con la remediación, la cual, de acuerdo con Bolter y Grusin, es la representación de un medio en otro (Bolter y Grusin 1999: 273). Por su parte, el acto de transcodificar significa traducir literalmente algo de un formato a otro (Manovich 2001: 47). La diferencia con la remediación es que no tenemos la representación visual del formato, sino que las palabras traducen la lógica que los medios digitales utilizan para transmitir un mensaje.

Así pues, si en el plano subjetivo la cámara sustituye la mirada de un personaje, lo que sucede en esta escena de *Historias del Kronen* se puede entender como la inversión de la cámara hacia Carlos, con lo cual la narración de la fiesta no se construye únicamente desde su punto de vista, sino que no nos permite más que experimentarla por medio de sus propias reacciones y experiencia, por su propia voz aislada sin que nos deje ver si quiera lo que él mira (figuradamente, claro, porque lo que narra nos da la idea de lo que pasa):

> Estamos todos locos… ( ) Sube esta canción, Roberto, que es cojonuda. ( ) ¿Qué le has comprado al Fierro, Miguel? ( ) Te juro que estuve a punto de comprarle el mismo. Yo le he comprado el de Simpli Red, pero en compact. ( ) No, al final no tuve tiempo para comprarle el vibrador. Una pena. Estoy seguro de que le hubiera encantado. ( ) Oye, ¿está muy lejos todavía la casa de Fierro? Esto está en el culo del mundo. ( ) Hey, ¿no pensáis que es una pena que Pedro se haya traído a su novia? Como está con ella seguro que estará de lo más formal. () Por cierto… (Mañas 2013: sp)

Como se puede observar, el uso de paréntesis en este párrafo no marca el espacio en el que los diálogos de los interlocutores deberían aparecer, sino que se transcodifica el efecto de una cámara que se posiciona en su cadera y apunta a su rostro, con lo cual no necesariamente desaparecen los interlocutores, sino que se enfatiza el efecto de Carlos como único punto de vista en la narración, o como editor máximo de lo que es posible observar. Además, el efecto que el posicionar la cámara en este ángulo crea un efecto desestabilizador en donde lo único que queda fijo es el protagonista del primer plano mientras que el segundo y el tercero plano se vuelven borrosos y parecen estar en completo caos.[91] Por ello, esta transcodificación muestra una vez más lo poco confiable que es como narrador dado que no sólo ha editado la versión de sí mismo que quiere mostrar, sino que en esta ocasión no nos permite observar nada más que su propia reacción ante lo que él ve, dejando que sus parcos diálogos sugieran sus acciones. Esto se debe a que dos de los eventos más transgresores de la novela suceden en esta fiesta. El primero sucede con su amigo Carlos, con el cual sostiene un encuentro sexual al masturbarse el uno al otro en el patio, tras haber observado a una pareja de su círculo de amigos tener relaciones cerca de la piscina. Aunque ésta no es la primera vez que Carlos y Roberto comparten momentos eróticos, éste es el primero en el que no existe un intermediario o distracción de fondo. En una ocasión ambos reciben

[91] Si es difícil visualizar este efecto con mi descripción, es buena idea ver el video de la canción de Mick Jagger y Lenny Kravitz, “God Give Me Everything” (2001). Aunque el video que de forma más fiel ilustra lo que intento sugerir en esta lectura, es el video de Tove Lo, “Habits (Stay High)” (2015).

sexo oral de un travesti que recogen en la calle, el cual triangula la tensión entre estos amigos. Esto sucede en el auto, lo cual es también importante y hace seña a la movilidad del auto, lo cual en sí mismo forja un espacio en movimiento en el cual es posible explorar la tensión de su relación porque es un espacio fuera de la heteronormatividad de su círculo de amigos y de la sociedad madrileña de los noventa.[92] Sin embargo, en esta escena, Roberto quiere entender el acto como el reconocimiento de su afecto, y ya no el producto de una silenciosa tensión que sólo es posible explorar de forma tangente. Cuando ambos han alcanzado el clímax, Roberto intenta besar a Carlos, pero recibe un rotundo rechazo:

> Súbete los pantalones, que paso de que nos vea nadie. () Que no pasa nada, Roberto. Somos colegas, ¿no? Y no nos ha visto nadie. Eso es todo. () Joder con el Pedro, ¡qué máquina! Ahora la tiene a cuatro patas. () Lo peor es que todavía la tengo dura. () Que no, que paso mucho de besarte en la boca. Eso es de julandrones. Vamos dentro. () Abre la puerta, Roberto. (Mañas 2013: s.p.)

Por más que Carlos asegura que al no haber sido vistos por nadie, lo que pasó con Roberto no significa nada, ha dejado a los lectoespectadores ser partícipes de la transgresión, aun si es por medio de esta técnica de plano subjetivo invertido. De esta forma, la parte de su configuración como antihéroe que se torna ambigua nos muestra ese otro lado de Carlos en el que no queda claro si realmente participa en este encuentro sexual con Roberto por placer o

[92] Porque aun contando que esto es una época post-Movida Madrileña, y que la sociedad española de ese momento se caracterizaba por su apertura sobre diferentes identidades sexuales, el estigma patriarcal heteronormativo, residuo de la dictadura y la fuerte influencia católica en la cultura, sigue permeando las relaciones sociales. En especial, esta novela hace énfasis en las construcciones masculinas exacerbadas en roles de género donde los hombres deben ser fuertes y no mostrar sentimientos, mientras que las mujeres son poco menos que objetos del deseo.

simplemente por perpetrar uno más de sus juegos de manipulación. Es significativo el hecho de que le haya negado el beso a Roberto cuando, capítulos atrás, en un concierto de Nirvana, le propina a su amigo un beso en la boca sin motivo aparente, y es en esa instancia Roberto quien lo empuja violentamente. Durante el epílogo, en la parte que Roberto narra durante una consulta con su psicoanalista, se hace referencia a estos dos momentos: el beso intempestivo y el beso negado. Para Roberto no es más que un juego de Carlos, sin embargo, no puede evitar hacerse ilusiones de que haya algo más de fondo.

Tras esta transgresión sexual entre Roberto y Carlos, es cuando ambos amarran a su diabético amigo Fierro para obligarlo a beber una botella de alcohol con un embudo. Violentamente, ambos amigos pretenden que no ha pasado nada en el jardín y desquitan su desasosiego con Fierro. De acuerdo con Randolph Pope, este acto puede ser entendido como un sacrificio que funge "not as a redeeming and liberating sacrament, but as a bond that silences into complicity, guilt and the anticipation of death" (Pope 2007: 123). Ello sucede porque, como Pope explica citando a René Girard, en muchos de los mitos del origen de las sociedades, el sacrificio violento de una víctima inocente "creates a bond that assures loyalty to the tribe" (Pope 2007: 117). Ninguno de los miembros del grupo comenta lo que en verdad pasó tras llevar a Fierro a un hospital, empujando así la culpa del primer plano hacia los márgenes, en este pacto de silencio. Además, omiten el hecho de que Carlos, frenético al darse

cuenta de lo que ha pasado, intenta hacerle aún más daño golpeándolo y acusándolo, una vez más, de "marica":

> ¡ABRE LOS OJOS, MARICÓN DE MIERDA! ¡ÁBRELOS! () Vale, vale, Tranquilos. No os pongáis así conmigo, joder. Sólo quería abofetearle un poco para ver si así reaccionaba. () Ya llega la ambulancia y vamos a tener movida. ¿No oís la sirena? () Has sido tú, Miguel, el que la ha llamado, ¿no? Pues ahora te entiendes tú solito con ellos. Yo no quiero saber nada del tema. () Mierda de Fierro. Otro débil [...] Eres un débil. UN DÉBIL,[93] ¿ME OYES?

[93] Uno de los temas que ya no fue posible incluir en este análisis es el que compete a la configuración de la masculinidad heteronormativa en torno al binomio de debilidad que se contrapone con la valentía, entendida casi en términos de violencia destructora. Esto tiene un anclaje directo con la importancia que Patrick Bateman, protagonista de la novela de Bret Easton Ellis, *American Psycho* (1991), tiene en la filosofía vida que de Carlos y Roberto quieren construir. Referido como Pat o Beitman, por su transcripción fonética, se vuelve un ejemplo de lo que un hombre de verdad debe ser y hacer. Patrick Bateman, narrador y protagonista, es un claro ejemplo de la función que el contexto histórico, económico y cultural juega en la construcción y función del antihéroe. La trama de *American Psycho* es a grandes rasgos la detallada exhibición del estilo de vida de un yuppie inmerso en la cultura consumista de los años ochenta, quien además de mostrar una obsesión por las marcas como símbolo de un estatus social y económico, está obsesionado con cierta idea de masculinidad que se reafirma a través de una exacerbada violencia. Dado el énfasis que la novela tiene en el consumo de bienes materiales, es común que esta obra se estudie bajo la rúbrica de Blank Fiction, (Malkmes 2011: 100). Sin embargo, como han demostrado trabajos de investigadores como Georgina Colby y Thomas Heise, Patrick Bateman representa la crítica de una estructura sociopolítica ligada a los cambios económicos de los ochenta. Para Colby se trata de una crítica a las estructuras del capitalismo tardío a través de la narración en primera persona que funciona para revelar "the ways in which the contemporary political and cultural apparatus affects the individual" (Colby 2011: 1). Por su parte, para Heise, esta novela puede entenderse mejor como el retrato "of the neoliberal free market economics that were shaping the American landscape of that era" (citado por Ferry 2015: 78). De esta forma, para Heise, Bateman "is best understood not as a misogynistic or a racist or even a serial killer but as Ellis' fantasy of the quintessential neoliberal subject" (citado por Ferry 2015: 78-79). Con respecto a la violencia que la novela contiene, como menciona Ferry, es común que los estudios alrededor de ésta y el personaje de Bateman se constituyan entendiéndolos como controvertidos en sí mismos, dejando de lado la carga satírica con la que Easton Ellis examina los discursos sociales que definen "the performance of hegemonic masculinity in 1980s New York City" (Ferry 2015: 80). Por ello, el motor principal en el performance de *American Psycho* es su intento por "attain the unattainable: the contemporary ideal of hegemonic masculinity. The crux of his problematic obsession, however, lies in the fact that Patrick believes that his masculine status can be affirmed only in the eyes of his peers" (Ferry 2015: 80). Es decir, para Bateman, lo más importante es lo que se construye a partir de lo que los demás puede ver en y de él, lo cual se configura a través de constantes relaciones homosociales. Además, la ambigüedad con la que Bateman funciona como un narrador no fiable, juega también con la misma perspectiva que el lector construye de él. Las detalladas descripciones sobre los bienes materiales y los lugares que Bateman visita se extienden a los violentos asesinatos que éste describe. Aunque estas escenas son probablemente las responsables de volver a esta obra un foco de controversias, en diversas ocasiones se sugiere

> ¡UNA MIERDA DE HOMBRE! MERECES QUE TE ESTAMPE LA CABEZA CONTRA EL SUELO Y QUE TE LA PISOTEE HASTA QUE TE MUERAS DE VERDAD! () Vale, vale, tranquilos. Sólo estaba bromeando, sólo estaba bromeando, joder. (Mañas 2013: s.p.)

La violencia con la que Carlos grita estas sentencias (marcado por las mayúsculas) denota que quizás estos paréntesis no sólo focalizan un plano subjetivo invertido, sino que entre estos también puede haber escenas que Carlos edita y suprime. El hecho de que este pacto de silencio se haga fuera de la narración de Carlos, y que competa realmente a estos personajes que no forman parte del primer ni del segundo plano, deja la responsabilidad en ese sector que para este punto también incluye al lector, dado que la cámara nos está dando la espalda a todos por igual, convirtiéndonos en otro testigo mudo de este cruento asesinato.

Televisión y especulación: narrador no fiable

Como mencioné en el apartado anterior, ante el apocalíptico panorama bajo el cual Baudrillard instaura el concepto de hiperrealidad, Massumi ofrece una alternativa al sostener que tanto la copia como el modelo son productos del mismo proceso confabulatorio, cuya meta es crear un tercer espacio en el cual sea posible analizar ambos: copia y modelo. Para llegar a esta conclusión,

---

que quizá todos esos asesinatos no son más que el producto de la perturbada imaginación del narrador. Sin embargo, tejerlo como ambiguo añade otro nivel a esa noción de proyectar cierta representación de sí mismo ante los demás, para así construirse no tanto a través de su relación directa con el Otro, sino a través de la mera imagen que se desea proyectar. Lo cual deja claro por qué este personaje es tan importante no sólo para Carlos y Roberto, en un nivel intertextual, sino para el mismo Mañas a un nivel extratextual.

Massumi expone en primer lugar que el trabajo de Baudrillard resulta un largo y molesto lamento que toma sentido sólo

> if it is assumed that the only conceivable alternative to representative order is absolute indetermination, whereas indetermination as he speaks of it is in fact only the flipside of order, as necessary to it as the fake copy is to the model, and every bit as much a part of its system. Baudrillard's framework can only be the result of a nostalgia for the old reality so intense that it has deformed his vision of everything outside of it. (Massumi 1987: 96).

Por esta razón, ofrece un camino alterno tejido desde el trabajo de Deleuze y Guattari para cuestionar la perspectiva de Baudrillard. Por ello, para Massumi, uno de los principales problemas en el planteamiento de éste surge de esquivar la cuestión sobre

> whether simulation replaces a real that did indeed exist, or if simulation is all there has ever been. Deleuze and Guattari say yes to both. The alternative is a false one because simulation is a process that produces the real, or, more precisely, more real (a more-than-real) on the basis of the real. “It carries the real beyond its principle to the point where it is effectively produced” (Massumi 1987: 92).

Si se entiende esta dinámica en los términos que Deleuze y Guattari ofrecen, la simulación o el simulacro no reemplazan la realidad, “but rather it appropriates reality in the operation of despotic overcoding, it produces reality on the new full body that replaces the earth. It expresses the appropriation and production of the real by a quasi-cause" (Massumi 1987: 93). Traducido a términos narratológicos en lo que corresponde a *Caídos del cielo*, la narración no fiable puede ser el equivalente de esta interacción que produce un tercer

espacio al cuestionar y problematizar tanto el concepto de copia como el de la realidad.

En su trabajo "Historicizing Unreliable Narration: Unreliability and Cultural Discourse in Narrative Fiction", Zerweck expone que dos de las características principales que se desprenden del giro pragmático[94] en torno a la narración no fiable son que la interpretación "of a narrator as unreliable tell us at least as much about the cultural contexts in which it was performed as it tells us about the text" (Zerweck 2001:157); y que la narración no fiable "is not solely an element of fiction supposedly standing in mutually exclusive opposition to 'reality'" (2001: 168). Para llegar a ello se basa en gran medida en una revaluación del trabajo de Wolfgang Iser en torno al tema de la narración no fiable, intentando alejarse de las dicotomías entre la realidad y la ficción, así como lo real y lo imaginario.

[94] En 1961, Wayne C. Booth propone la clásica definición sobre narradores no fiables que hasta la fecha subsiste, aun si es sólo como punto de partida: "I have called a narrator reliable when he speaks for or acts in accordance with the norms of the work (which is to say the implied author's norms), unreliable when he does not" (Booth 1961: 158-159). Diversos estudiosos —como señala Bruno Zerweck en su artículo— han problematizado el concepto de Booth durante las décadas posteriores, como es el caso de Tamar Yacobi, Kathleen Wall, James Phelan, Mary Patricia y Ansgar Nünning, entre otros. Para este último, la existencia del autor implícito no representa un requisito suficiente para establecer una narración no confiable, al grado de tornarse innecesaria: According to Nünning ('Unreliable'), unreliable narration can be explained "in the context of frame theory as a projection by the reader who tries to resolve ambiguities and textual inconsistencies by attributing them to the narrator's unreliability." In consequence, unreliable narration can be understood "as an interpretive strategy or cognitive process of the sort that has come to be known as 'naturalization'" (Zerweck 2001: 151). Por esta razón, para Zerweck, este giro cognitivo representa un primer cambio de paradigma. Sin embargo, establece la necesidad por un segundo giro que vaya aún más allá del enfoque cognitivo de Nünning, "one toward a greater historicity and cultural awareness. Such a second paradigm shift (...) leads to a cultural-narratological theory of unreliable narration" (Zerweck 2001: 151). Así pues, la tesis central de Zerweck se basa en la comprensión de que "because unreliability is the effect of interpretative strategies, it is culturally and historically variable" (Zerweck 2001: 151). Para establecer esto, Zerweck elabora un recorrido histórico de los diferentes discursos culturales que se han reflejado en la narración literaria a través del uso "of unreliable narration since the phenomenon came into being with the realist novel of the eighteenth century" (Zerweck2001: 152).

Para Iser, citado por Zerweck, estas dicotomías u oposiciones implican: “a transcendental vantage point that can no longer be upheld in view of the transgressing operations of the fictionalizing act” (Zerweck 2001: 167), lo cual tiene resonancia con el reproche que Massumi hace a Baudrillard en cuanto a la noción de una realidad pre-existente. En su lugar propone una una tríada entre lo real, lo ficticio y lo imaginario dentro de un modelo en el que lo ficticio sirve como mediador entre los elementos del mundo extratextual y el mundo imaginario al que el texto evoca. De esta forma, Iser conceptualiza lo ficcional sin crear una oposición ontológica con lo real, y en vez de ello: “the fictive denotes a process, an act of fictionalizing: ‘[T]he fictionalizing act converts the reality reproduced into a sign, simultaneously casting the imaginary as a form that allows us to conceive what it is toward which the sign points’” (2001: 167). En este sentido, el acto de ficcionalizar no se torna simplemente en reflejar cierta realidad, sino que más bien se encarga de mediar entre lo real (entendido como los elementos extratextuales que se pueden seleccionar del mundo empírico) y lo imaginario, lo cual se evoca a través de los signos del mundo representado (Zerweck 2001: 167).

Las películas que he mencionado —como *Thelma y Louise*, *Easy Rider* y *Natural Born Killers*—, que sirven como herramienta para traducir el género del *road film* a la novela, son también parte de esta dinámica. Sin embargo, la televisión y los diferentes géneros de programas que aparecen en esta novela son los principales puntos de focalización en los que esta novela centra la

problematización tanto de la realidad como de la copia o el simulacro. Y en ello se suma la propia caracterización del narrador como no fiable dado que su narración no es más que el producto de especulaciones que no tienen un punto de ventaja sobre los medios de comunicación. De esta forma, ambos mediadores, narrador y televisión, son parte o hacen uso del mismo proceso de ficcionalización.

La televisión tiene una relación histórica con el público español que de igual forma influencia la producción de estos escritores. Como Barry Jordan nota, citado por Everly, "under Franco's dictatorship television programming and other media outlets were strictly controlled by the state, and this 'paternalistic legacy' would complicate later attempts to separate televised content from centralized state control to separate televised content from centralized state control" (Everly 2010: 118). De forma posterior, se suma el papel que durante la transición a la democracia tuvo esta tecnología cultural que, entre otras cosas, servía para "explain to the public the problems of the national economy (so as to avoid the association between democracy and economic instability, a serious problem in the early 1980's)" (Everly 2010: 118). De esta forma, ya fuera bajo la dictadura o durante la transición, la televisión "was a tool of the state employed to convince the public of certain political ideologies" (Everly 2010: 118).

Por esta razón, ni en *Caídos del cielo* ni en *Historias del Kronen*, la televisión se ha retratado como mera tecnología reducida a la visión de un determinismo que aleje de la agencia humana. Es por eso que me he referido a

ella como tecnología cultural, en alusión al trabajo de Raymond Williams, *Television: Technology and Cultural Form* (1974), donde analiza este medio "as a particular cultural technology" teniendo en consideracion "its development, its institutions, its forms and its effects" (Williams 2003: 3). En este contexto, la referencia a la televisión y los diferentes tipos de programas que se transcodifican en ambas obran dan cuenta de la televisión como la forma cultural que mejor expone las tensiones local-globales, los problemas económicos, y la historia político-social que la península sostiene con ella misma.

Por esta razón, en *Caídos del cielo,* el narrador y la televisión se tratan con la misma ambigüedad en cuanto a su fiabilidad. Es decir, como Everly ha notado, el narrador se queja de forma constante de la tergiversación que se elabora de su hermano mayor —y de su familia en general— a través de los noticieros y los programas de noticias, sin embargo, "he can only speculate about what really happened. He pieces the story together through conversations with the girl only after his brother is shot and killed. The narrative perspective creates a source of doubt in the story for readers do not have access to the main events. The young narrator must re-create them from the girl's recollections and bogus TV reports" (118). Esta forma en la que el narrador no fiable y la novela misma nos niegan el acceso a los "hechos", no sólo problematiza las posibles reducciones de la televisión como la culpable de todos los males del mundo, sin agencia humana, sino que también representa la intersección con el cuestionamiento de los conceptos de lo real y la simulación. Si bien el hermano

menor, nuestro narrador, surge como representación de la contraparte de la televisión vista desde un determinismo tecnológico, también surge como representante del problema de definir una realidad pre-existente y una copia sin que ambas entren en conflicto.

De forma constante, el narrador lucha por el control de la representación de su hermano y de los hechos que toman lugar después del disparo. Dado que ambos, televisión y narrador, no hacen más que especular, el narrador no puede más que admitir de forma constante que en realidad no tiene la ventaja sobre lo que se transmite en los diversos noticieros y programas de entrevistas y chismes, porque aunque se trata de su hermano, no existe una visión o versión única de "la realidad" ni de la personalidad de su hermano: "Los de la televisión son la hostia. Mira que hacían preguntas. Preguntas estúpidas,además. Que si alguna vez me disparó. ¡Si era mi hermano! Y con la puntería que tenía" (Loriga 2014: s.p.).

Uno de los puntos más simbólicos en los que el narrador lucha en misma medida que acepta su derrota —en esa pelea por la imagen más fiel de su hermano mayor— se da con respecto a su identidad sexual. En una de sus primeras quejas y afirmaciones, el narrador explica:

> Lo primero que hay que decir aquí es que mi hermano no era marica. Vírgen sí, pero marica no. O a lo mejor sí. Qué más da. Lo que me jodió es que los de la televisión dijeran que era marica sin conocerle nada. Y todo por algo que ella dijo sin querer. Los de la televisión se creen que como no matan a nadie ya son la hostia, pero andan muy equivocados. Yo te juro que no he visto a nadie más mezquino que esos tíos. (Loriga 2014: s.p.)

En esta ambigüedad entra en juego también el hecho de que en su hermano va construyendo su propia figura de antiheroismo a quien admirar y, por ello, como establecí al inicio de este capítulo, su hermano no es ni bastión de masculinidad heteronormativa ni tampoco un “maricón”. Sin embargo, esa duda que hace que el hermano narrador se incline a pensar que tal vez, después de todo, a su hermano sí le gustaban los hombres, reafirma una rebeldía contra la hegemonía patriarcal, aunado a la idea de defender el ser raro o diferente como una cualidad invaluable:

> Digan lo que digan en la tele, a él los tíos no le gustaban nada. Odiaba casi todo lo que los otros chicos consideraban natural amar. Las bicicletas, el windsurf, las tetas grandes, la playa. No quería tirarse de ningún sitio, ni quería subir a ningún sitio muy alto, sólo quería que le dejaran en paz. A lo mejor era marica. Yo que sé. Tampoco soy un experto. A mí los maricas me caen muy bien. (Loriga 2014: sp)

Sin importar el énfasis que el narrador pone en su posible punto de ventaja sobre lo que se transmite en la televisión de su hermano, no le queda más que admitir que en cuanto a lo que sucedió con él en ese supermercado, previo y posterior al disparo, e incluso las propias experiencias que conserva de él, su representación se escapa de sus manos porque no tiene la información. En ello también podemos leer que, sin un origen, tanto la simulación —representada por la imagen que reproduce la televisión de su hermano— como la realidad —representada o sugerida en el anclaje personal que el narrador tiene con su hermano— son parte del mismo proceso confabulatorio del que

Massumi habla. Por ello, llega un punto en donde ni siquiera su propia madre quiere ya creer en lo que conocía de su hijo previo a este evento:

> Los de la televisión lo pintaron como el loco de la tele. Ponían películas, trozos de películas, y decían que era lo mismo. Pues no señor, no lo era. Mi hermano no era un demente de esos que andan repitiendo lo que ven en el cine. [...] Traté de explicárselo a mamá, pero ella prefería creerse lo que decían por la tele. ¡Ella, que era su madre!. (Loriga 2014: s.p.)

En esa construcción que se elabora de la televisión como un deshumanizado “ellos” podría leerse una reducción determinista del medio, sin embargo, el hecho de que siga reforzando que los puntos de los diferentes programas que entran en conflicto con la imagen e idea que él mismo tenía de su hermano mayor son casi tan válidos, o mejor dicho, están en el mismo nivel de agencia, denota que detrás de ese “ellos” no existe simplemente una tecnologia innocua que manipula por el simple hecho de ser una tecnología.

Finalmente, en la narración que hace sobre la muerte de su hermano a manos de un cuasi-ejército de policías, agrega una conversación telefónica que sostiene con su hermano en la que éste le cuenta a grandes rasgos lo que pasó con el guardia de seguridad y cómo se siente al respecto. Sin embargo, dada la poca fiabilidad que el hermano menor tiene como narrador, cierta incertidumbre rodea esta plática que probablemente sucedió en el nivel imaginario del propio narrador, lo cual no le aleja del mismo proceso de ficcionalización que los programas de televisión usaron para convertir a su hermano en una suerte de sexy galán asesino:

> Todo el mundo le miraba. Las chicas le decían cosas pero él no las miraba. Bueno, supongo que a algunas sí las miraba. O a lo mejor las miraba a todas, o a lo mejor miraba a los chicos, puede que hasta fuera marica después de todo. Qué coño importa. Lo cierto es que cruzó la playa hasta el mar y todos se alejaron de él como su fuera la sombra del demonio. (Loriga 2014: s.p.)

El narrador reafirma tanto sus propias expectativas ancladas en lo que conoce de su hermano, como la imagen que los notcieros han elaborado de él al recalcar que todos le observan, todos le admiran, pero todos le temen. Además, vuelve a hacer uso de juego en donde añade valor a sus declaraciones mientras se lo quita de forma inmediata con frases como “a lo mejor”, “bueno, supongo”, y especialmente al concluir que al final no importa si lo que narra es acertado o no, si se asemeja a lo que pasó o no. Lo que importa es la imagen que se proyecta del hermano mayor, aun si es producto tanto de la especulación de los programas de televisión como de él mismo. Así, esta acción de reescribir o inscribir recuerdos, eventos que pudieron o no pasar, pero que el narrador necesita tanto para dar voz a la imagen de su hermano como para reafirmarse en esa figura que admira, se asemejan a la dinámica que Muñoz describe en su “re-remembering” del performance de Marga Gomez que describe en su introducción: “my memory and subjectivity formatted that memory, letting it work within my own internal narratives of subject formation. (...) I needed that broadcast and memory of that performance, which I may or may not have actually seen, to be part of my self” (Muñoz 1999: s.p.).

De igual forma, tanto la fabricación de su narración, como lo que aparece en los programas televisivos, apuntan hacia la conclusión de Everly: “The factual

information of any given event becomes less important than the dramatic rendering of that event that will stimulate and attract television viewers" (Everly 2010: 120). Con lo cual no necesariamente se da primacía a la copia sobre la realidad, sino que las sitúa en un tercer espacio, el de la novela, el de la ficción que se confabula en la recolección que el hermano menor, nuestro narrador, nos presenta.

La pistola de su hermano

Como última obersavación, cuando Ray Loriga decidió realizar una versión cinematográfica de su novela, *Caídos del cielo*, tomó también la desición de cambiar el título a *La pistola de mi hermano* (1997), conciente de que ese elemento que tantas menciones simbólicas y literales tenía en su obra, definía de muchas maneras el hilo conductor en su narrativa.

Gran parte de la configuración de la personalidad del hermano mayor se hace en torno a la agencia y poder que la pistola —con la cual mata al guardia de seguridad y al hombre en la estación de gasolina, misma que le convierte en un famoso y admirado asesino— le ofrece. Como mencioné en el primer capítulo, las armas suelen erguirse como símbolos de una masculinidad heteronormativa, así como de violencia y poder. Por esta razón, resulta casi tan subversivo que este personaje tan ambiguo sostenga esa pistola de la forma en que lo hicieran las soldaderas y las milicianas, en desafío hacia el constructo patriarcal heteronormativo que la misma arma representa.

Lo primero que el narrador menciona sobre su hermano, antes de definir cualquier característica sobre su físico o personalidad, es la pistola: “La pistola no era suya. Eso se dijo, pero no era cierto. La pistola era de él. Se dijeron muchas tonterías, da igual, era de él. Seguro. Una pistola grande, automática, negra” (Loriga 2014: s.p.). Ni siquiera sabemos aún lo que pasa, cuando hemos sido ya introducidos al hermano mayor enunciado en torno a su lazo con la pistola. Y lo que es mejor, sin tener descripción alguna sobre el hermano, sabemos ya de qué color, de qué tamaño y qué tipo de pistola tenía su hermano. A la vez, Loriga introduce todo el juego de ambigüedad con la que el narrador se configura como poco fiable al acompañar cada declaración contundente con frases como “da igual”. De esta forma, comienza sin ninguna certeza sobre su hermano, pero sí con todos los detalles y hechos sobre la pistola.

La segunda afirmación tajante sobre su hermano radica no en la complejidad moral que el hecho de haber asesinado a dos personas podría despertar en una narración, sino en el poder que este acto implica: “Mi hermano tenía una pistola y se cargó a dos tíos que a saber si no se lo tenían ganado. Bruto era, no digo y que no, pero loco para nada” (Loriga 2014: s.p.). El hecho de que este personaje sea defendido bajo su derecho a “volarle la cabeza” a una persona sin cuestionar la culpabilidad del hermano, radica en gran medida en la construcción que el narrador hace de su hermano al rodear su figura antiheróica de un aura de resistencia, algo que le parece digno de admirarse. Además, el hecho de que, como he mencionado, sea este personaje que de forma constante

se construye desde la ambigüedad, sin representar ningún polo entre los binomios de masculinidad o feminidad, sino en ambos y en ninguno, le otorga ese poder contestatario.

Aunado a esto, es posible ahondar un poco más en el tema de la problematización de la realidad a través del énfasis en esta arma:

> sacó la pistola tranquilamente y le voló la cara. Nadie se movió. Ya sé que en las películas siempre hay alguno que se hace el héroe y coge el arma dl vigilante y todo ese rollo, olvídense de eso, esto es la vida real y en la vida real a un tío le acaban de volar la cabeza a menos de dos metros. (Loriga 2014: s.p.)

La yuxtaposición que el narrador hace de las expectativas consruidas desde nuestro entendimiento de situaciones de violencia a través d elos programas de televisión con la afirmación de que su narración es “la vida real” crea una ruptura en la que se contrapone su especulación (dado que aunque describe esto como un hecho, no hace más que imaginar o especular sobre cómo se dio esta escena) con la pistola y el acto de matar como símbolo de la realidad. En esta lógica, matar es lo que hace real a su hermano mayor. Como señala, no es un tipo cualquiera que se cree lo que ve en la tele y repite sin pensar sin poder distinguir entre lo imaginario, el simulacro y lo real. En su lugar, su hermano y su pistola son los productores de una ineludible realidad marcada por la violencia que se deja en tercer plano para sensacionalizar su figura y los crímenenes que comete, este “ángel de la muerte”, en un producto comercial atrapado en una especie de anuncio de televisión. Sin embargo, en esta declaración del hermano se regresa el poder violento al arma y al que la porta,

dejando abrir esa ruptura en la comercialización que los medios han elaborado de su hermano.

La pistola, aunque no puede etenderse como un elemento marginal dado el simbolismo que de manera inherente le acompaña, sólo cobra el relieve contestatario apartir del reconocimiento de la ambigüedad desde la cual el hermano narrador mejor enuncia a su hermano mayor. Ello siempre de la mano de su poca fiabilidad. De esta forma, este asesino, rebelde sin causa, puede erguirse como una desafiante figura que problematiza la noción de que existe una única forma de ser masculino o femenino, acercándose a las yuxtaposiciones elaboradas en las imágenes de las milicianas y las soldaderas como un punto de partida para criticar las representaciones hegemónicas del patriarcado heteronormatvo peninsular, “and of the pethaphysics of substance that structures the very notion of the subject” (Butler 1990: 10).

Capítulo 3

Trans_docs: violencia, narrativa y software en *Alba Cromm* y *La muerte me da*

El que lee con cuidado, descuartiza.
Todos matamos. Esto es una navaja, no una broma.

—*La muerte me da*, Cristina Rivera Garza

El 10 de octubre del año 2014, justo dos días después de la primera de una serie de marchas nacionales por los "43 desaparecidos de Ayotzinapa",[95] el escritor mexicano Alberto Chimal se dio a la tarea de contar una historia en entregas: 100 tuits bajo el hashtag de #CiudadX. Una cuenta regresiva de casi 12 horas de tuiteo nos muestra pequeños vistazos a las vidas, los pensamientos

[95] El 26 de septiembre de 2014, 43 estudiantes de la escuela Normal de Ayotzinapa fueron detenidos por policías municipales de Iguala y Cocula tras haber tomado dos camiones para "viajar a sus prácticas a la Costa chica de Guerrero, así como enviar una comitiva a la Ciudad de México a la marcha conmemorativa del 2 de octubre. Sin embargo, ya en Iguala, el alcalde José Luis Abarca ordenó a la policía municipal detenerlos, y para ello pedir apoyo a la policía de Cocula (un municipio cercano), al suponer que se dirigían a boicotear el acto de informe de gobierno de su esposa, María de los Ángeles Pineda. En el hecho murieron seis personas, entre ellas tres normalistas, 25 resultaron heridos y 43 más desaparecieron" (Animal Político, 2014: sp). El paradero de los estudiantes y su destino, siguen siendo motivo de constantes protestas en torno a la corrupción con la que los distintos organismos gubernamentales y estatales han manejado el caso. De igual forma, el fuerte lazo que este acontecimiento tiene con el problema de narcotráfico y la violencia que se vive en el país desde un poco antes del inicio de la "guerra contra el narco", tiene eco en el movimiento que ha surgido tras dichos eventos. Es decir, la impunidad con la que el caso Ayotzinapa ha sido tratado se ha erguido como una protesta general en contra de un gobierno retrógrado y corrupto tras las consigna "Vivos se los se los llevaron, vivos los queremos". Por ello, la figura de los 43 estudiantes de cierta forma se yergue como un símbolo por los cientos de desaparecidos, por los cientos de cuerpos que a diario emergen en toda la república, haciendo de México una enorme fosa común. Algunas de estas manifestaciones han tomado forma de proyectos artísticos o políticos, como el caso del trabajo de Chimal y las enormes protestas nacionales que parecen ya formar parte de la cotidianidad en México. Por desgracia, mucho se ha comercializado ya con el sufrimiento y dolor de los padres de los estudiantes que a diario se manifiestan y exigen justicia a las autoridades, y que han servido a diversas agendas políticas para moldear otros intereses. Sin embargo, la fuerza con la que este movimiento persiste es la semilla de una desesperada necesidad por un cambio que sigue tan vigente hoy como lo ha sido desde ese septiembre de 2014.

y los sucesos que aquejan a los habitantes de un territorio apocalíptico.[96] Por supuesto que la idea de crear una historia en entregas no tiene nada de nuevo, especialmente si pensamos en los decimonónicos folletines. Pero en el experimento de Chimal —famoso ya por su constante redefinición de las minificciones como género literario en México— entran en juego tres diferencias radicales: la noción de inmediatez[97] al recibir cada entrega en espacios de entre 3 y 7 minutos; la forma que estas entregas toman al ser restringidas por la norma tuitera de 140 caracteres; y el papel activo que el lector toma al poder hacer uso del retuiteo de manera casi simultánea a la creación. No puedo asegurar que Chimal escribiera esta historia en el momento. Es probable que cada publicación en Twitter fuera el resultado de un premeditado ejercicio. Sin embargo, eso no resulta importante cuando lo que surge es el intento por conectar inmediatez, redes sociales, la narrativa y una forma diferente de denunciar la inconformidad ante un panorama de violencia y corrupción como el que se crea en dicha #CiudadX. Además, este tipo de experimentos hacen

[96] Alberto Chimal publica #CiudadX haciendo clara referencia a los eventos desatados por los desaparecidos de Ayotzinapa. Aunque el segundo tuit menciona de inmediato cuerpos hallados en fosas, los 99 tuits a su alrededor parecen hacer más bien un recorrido a todo el vitral que compone esta ciudad en decadencia, llena de políticos corruptos, estudiantes violentados, ciudadanos indiferentes, animales que parecen saber más que los humanos, y la presencia de una voz y de un rostro desconocido, con un mensaje que nunca se menciona. Estos vistazos muestran la dificultad de encontrar una sola causa, un solo culpable, cuando de hecho las vertientes que componen el problema de la violencia y la corrupción son demasiadas. El lector activo —que comparte, que cita, que critica— deja de ignorar aquel misterioso mensaje y, al involucrarse en el proceso de creación, se vuelve tan responsable como Alberto Chimal por la historia.

[97] Dado que no entraré de lleno en el análisis de #CiudadX de Chimal obra en la que es esencial el concepto de inmediatez, relego a las notas a pie la explicación de lo que en este trabajo se entiende por inmediatez. Tomado también del trabajo de Bolter y Grusin, la inmediatez es la cualidad de “the quality of bringing one into direct and instant involvement with something” (1999: 4), dando lugar a una sensación de urgencia o excitación.

visible la manera en que la plataforma en la que se escriben y distribuyen las narrativas tiene repercusiones que van más allá de una mera cuestión de practicidad o de costumbre, ya que dicho medio alterará la forma, la concepción e incluso el contenido de los textos.

Pensemos, por ejemplo, en lo que significa escribir en un procesador de palabras. Software como el de Facebook, Twitter, Tumblr o Wordpress, nos permite manipular el texto con herramientas que, aunque refieren a actividades que ya existían en la escritura previas a la creación de estos programas, vuelven la plasticidad del texto no sólo evidente, sino necesaria para trabajar en él. Por ejemplo, Twitter nos obliga a ser concretos, pero también a pensar en las palabras como objetos que serán trasladados de *newsfeed* en *newsfeed* —claro, si somos lo suficientemente creativos para merecer el retuit— y, por ende, leídos en multitud de contextos. En el caso de la #CiudadX de Chimal, cada entrega está pensada para funcionar por sí misma en los *newsfeed* ajenos y, a la vez, como parte de un todo que puede seguirse a través de un hashtag, nuestro hilo conductor moderno. Los tuiteros que se toparon con esta historia el 10 de octubre de 2014, pudieron formar parte activa en la creación al ser capaces de citar, compartir o escribir tuits acerca de las minificciones de Chimal, las cuales iban apareciendo a la par de sus intervenciones. En este sentido, el papel de lector pasivo se rompe, dejando más bien a un lectoespectador —para hacer uso del término que Vicente Luis Mora acuñó en el libro que lleva este título, para referirse a una nueva conceptualización del proceso de lectura que la une

directamente con la visualización de imágenes—, cuya participación se vuelve necesaria para que las minificciones circulen por Twitter (meta esencial de toda publicación en redes sociales).

Aunado al efecto que el software tiene en el contenido, la forma y la distribución de las narrativas, se suma la estrategia de inscribir estas historias en territorios "neutros" o, mejor dicho, la necesidad por trabajar estas historias a través de la desterritorialización y reterritorialización con la intención de emular no sólo el flujo de las relaciones comerciales[98] (y artísticas) globales, sino crear espacios otros desde los cuales articular las problemáticas que no atañen a un sólo país, un sólo territorio o una única comunidad. Por esta razón, en este capítulo he decidido tomar esa tensión local-global, que en el capítulo 2 analizo en la Generación X peninsular, para estudiar dos novelas transmedia que funcionan en territorios distópicos, cuya intención es deliberadamente borrar la huella del lugar de origen con el fin de explorar la intersección entre la tecnología, la narrativa y la violencia en un escenario que virtualmente es todos y ningún sitio en específico. La primera novela es *La muerte me da* (2007), de la escritora mexicana Cristina Rivera Garza, mientras que la segunda obra es *Alba Cromm* (2010), del escritor y poeta español Vicente Luis Mora. Ambas novelas se concentran en la exploración de escenarios distópicos, en los que las

[98] Lo cual tiene resonancia con el reflejo de los sistemas económicos, como en el capítulo pasado, con lo cual continúa el exacerbado crecimiento de los flujos y tratados transnacionales. Puede considerarse que en este capítulo lidiamos más bien ya con el sistema económico neoliberal, pero es algo que he tenido que dejar fuera de esta discusión en favor del énfasis en la angustia generada por el "exceso" de información. Además, en este punto ya no sé si llamarle sistema neoliberal, postcapitalista o post-neoliberal.

innumerables piezas intertextuales, así como las remediaciones o transcodificaciones de otros medios, forman un rompecabezas que emula el género detectivesco, en el cual, la apelación por un lector activo es central. En el caso de *La muerte me da*, tenemos una novela que se centra en la búsqueda de pistas por un asesino (o asesina), que mutila y mata hombres en una ciudad fronteriza, dejando como única pista poemas de Alejandra Pizarnik, lo cual explico más a detalle en los siguientes apartados. Por su parte, *Alba Cromm* cuenta la historia de una policía detective, tras la cual se nombra la novela, cuyo caso más reciente se concentra en atrapar a un hacker pederasta que se apoda Nemo. Nunca se nombra la ciudad en la que se desarrolla esta novela, pero se sugiere una distopía europea. Lo central en esta novela es que se proclama así misma como una revista cuyo número especial se dedica a intentar narrar de forma novelesca el caso especial de la detective Alba Cromm, como detallaré en los siguientes apartados, creando un loop de modos y géneros.

Por disonante que pueda parecer la inclusión de una obra elaborada por una escritora mexicana en un trabajo que en esencia ha girado en torno a la Península Ibérica, me parece que la necesidad que ambas obras comparten por borrar esa huella del lugar de origen debe dar pie a estas conexiones transatlánticas que van surgiendo de forma cada vez más orgánica.[99] Además,

[99] Además, en una nota no académica, ambos escritores han compartido mucho de su trabajo a través de redes sociales y han participado juntos en diversos ejercicios de escritura creativa que apuntan hacia la creación de redes transnacionales. Especialmente a través de Twitter. No fue sino hasta hace un par de años que los escritores por fin se conocieron en persona, gracias a la visita que Vicente Luis Mora realizó a California por nuestra novena conferencia "Beyond Technophilia and -Phobia: Technology of and in Cultural Production". Sin embargo, su relación

—aunado a que ambas obras trabajan con distopías y el género de novelas detectivescas— el círculo de alianzas que se abrió con la relación entre las soldaderas y las milicianas en la obra fotográfica de Gerda Taro, puede continuar con las similitudes en los experimentos literarios de estos escritores.

Finalmente, si se logra borrar o no esa huella (que, adelanto, no lo logran del todo), no es lo que me parece importante, sino el cuestionar por qué ese intento por la desterritorialización y reterritorialización surge como una necesidad, y la relación que puede tener con la específica denuncia y exploración de la violencia en diversas vertientes. Todo esto construido en la mencionada intersección entre el software y las narrativas, lo cual juega con la urgencia de trabajar con un lectoespectador activo, para así lograr hacer visible aquello que, a fuerza de automatización,[100] se ha vuelto invisible o normalizado —lo cual incluye tanto la lógica cultural que opera tras el concepto de software y nuestra relación con la violencia sistematizada.

Para trabajar esta intersección decidí concentrarme en el concepto de bases de datos para analizar lo que la huella del software, tanto en la estética como en el contenido, de las obras transmedia de este capítulo puede iluminar sobre la violencia que problematizan. Por ello, usaré los acercamientos que Lev Manovich propone desde *The Language of New Media* (2001). hasta su más reciente propuesta basada en el entendimiento cultural del software en su

---

creativa ya tenía varios años de antigüedad. Además, ambos escritores están fuertemente ligados al estudio y experimentación creativa de la intersección entre la tecnología y la narrativa.

[100] Shklovsky señala que al observar las leyes de percepción “we see that as perception becomes habitual, it becomes automatic” (Shklovsky 778).

estudio *Software Takes Command* (2013); así como el trabajo de N. Katherine Hayles sobre las nuevas tecnologías y la forma en que podemos estudiarlas en sus diversas intersecciones culturales, en *How We Think: Digital Media and Contemporary Technogenesis* (2012). De igual forma, dado que ambas novelas se extienden en blogs de Internet, usaré los conceptos de remediación (el cual expliqué en el capítulo 2) de Bolter y Grusin, así como el de transcodificación propuesto por Manovich. De esta forma, es posible entender la suerte de loop que se forma a partir del software, la necesidad por desterritorializar y reterritorializar las historias en favor de hacer visible tanto las herramientas que forman parte del proceso creativo como la forma en que éstas son parte de la lógica cultural y social que se critica.

Territorios trans

El concepto transmedia en términos de narración fue acuñado por Henry Jenkins en 2003 sirvió para definir "the telling of 'stories that unfold across multiple platforms, with each medium making distinctive contributions to our understanding of the [story] world'" (Freeman 2017:[101] 1). Desde entonces, el término transmedia, como explica Freeman ha servido en general para estudiar la proliferación de historias que se expanden o distribuyen su contenido entre múltiples medios. Por esta razón, la definición de *Alba Cromm* y *La muerte me da* como novelas transmedia radica en que ambas empiezan, continúan o se

[101] Por alguna razón la fecha de este libro data para el siguiente año aunque ya está disponible en Google Books. Con acceso restringido, desde luego, pero probablemente la versión impresa estará disponible el próximo año.

expanden a través de blogs en Internet. Esta característica en sí misma ya implica la necesidad de un lector activo que busque las pistas sueltas de las obras más allá del texto impreso.

En el caso de Vicente Luis Mora, dos de sus voces principales se encuentran en el blog “Alba Cromm y la vida sin hombres” (Imagen 20), creado en Bitacoras.com en el 2006, y “Las crónicas de Ramírez” (Imagen 21), creado en Wordpress.com en el 2008. Algunas de las entradas de estos blogs forman parte del rompecabezas de información que se recolecta en la novela *Alba Cromm*, la cual se publica hasta el 2010.

Por su parte, posterior a la publicación de *La muerte me da* en 2008, Cristina Rivera Garza inicia un blog en Tumblr con una fotonovela titulada “Las aventuras de la increíblemente pequeña”. La figura de la protagonista de este blog, aparece en multitud de capítulos en la novela, la cual a su vez es una mezcla entre las imágenes de una dama o niña pequeñísima de algunos poemas de Alejandra Pizarnik, y de algunos personajes de *Los viajes de Gulliver* de Jonathan Swift. Además de la increíblemente pequeña, la Detective que investiga el caso de los hombres castrados en *La muerte me da* también se menciona en algunas entregas de la fotonovela. En este blog, Rivera Garza explora algunos de los temas más recurrentes en su novela a través de la materialización de la pequeñísima en figuras de plástico (Imagen 22 e Imagen 23) que aparecen en fotografías editadas y acompañadas de texto.

Como podemos observar, la pequeñísima se representa en dibujos (Imagen 24), recortes de otras fotografías, frases escritas en muros (Imagen 25), objetos, etc. Este experimento con la edición juega tanto con la plasticidad de las imágenes como la del texto, ya que la pequeñísima puede ser casi cualquier cosa, cualquier dato, cualquier letra.

Así que, ya tocado el tema de la materialidad del lenguaje, podemos retomar mi afirmación sobre la relación del software con la plasticidad de las palabras como una herramienta necesaria para trabajar y entender estas obras. Pero para indagar en ello, es necesario primero retomar esta lógico en términos de software.

Software y bases de datos

Para entender la importancia de trabajar con conceptos como software y base de datos para acercarnos a las producciones más recientes tanto en México como en la Península Ibérica (y para el caso, para casi toda publicación que juegue con el papel de las plataformas en el ejercicio creativo), debo retomar la experimentación de escritura creativa en Twitter.

Durante el ciclo de cuentistas en la Feria de León de 2010, se invitó a toda la comunidad tuitera a unirse a escritores como Cristina Rivera Garza para publicar minificciones en tiempo real bajo el hashtag #Cuentuitos. De nuevo, el rol pasivo del lector se rompe para volverlo parte de la creación en una dinámica en la que la idea de inmediatez se vuelve esencial. Aunque experimentos como estos no siguen la línea de una misma temática o de una misma historia, el

hashtag que les mantiene unidos hace que funcionen como las entregas de Chimal: en uno y en infinidad de contextos, según el *newsfeed* con que se consulten. Por otro lado, rastrear los hashtags a través de páginas como Storify.com —un servicio que proporciona a los usuarios una herramienta para crear líneas de tiempo o historias de las publicaciones en redes sociales como Facebook, Instagram y Twitter—, nos permite contextualizar cada fragmento dentro de una historia lineal. De hecho, la #CiudadX de Chimal puede ser consultada desde esta página, en la recopilación que el mismo escritor hizo de sus 100 tuits en el orden cronológico en el que fueron apareciendo en Twitter aquel 10 de octubre. Leída de esta forma, vaciada ya de la inmediatez, la historia toma una forma digital más tradicional —si por tradicional también entendemos la lectura de páginas web que implica una circulación del texto de arriba hacia abajo que, a su vez, se asemeja a la de los papiros que sirvieron de soporte de lectura para los egipcios.

Pero el papel activo del lector y la influencia de las herramientas que nos permiten manipular el texto no se restringen a las publicaciones en redes sociales, y los efectos que ello tiene en diversos aspectos de nuestra realidad son vastos. Como Lev Manovich afirma: “Search engines, recommendation systems, mapping applications, blog tools, auction tools, instant messaging clients, and, of course, platforms which allow people to write new software—iOS, Android, Facebook, Windows, Linux—are in the center of the global economy,

culture, social life, and, increasingly, politics[102]" (Manovich 2013: s.p.). Por esta razón, para Manovich, tiene sentido considerarle más como un software cultural en el sentido de que "it is directly used by hundreds of millions of people and that it carries 'atoms' of culture" (2013: s.p.), lo cual para él es solo la punta del iceberg en cuanto a lo que se torna visible de su vasto universo. Esta noción de software cultural tiene un innegable lazo con la propuesta que Raymond Williams hiciera desde los setenta al estudiar la televisión como una tecnología cultural en su su famoso trabajo *Television: Technology and Cultural Form* (1974). Generalmente, cuando hablamos de la influencia de las nuevas tecnologías[103] en la narrativa, o en nuestra vida diaria, solemos lidiar, como señala Manovich, con los efectos más que con las causas: "the output that appears on a computer screen rather than the programs and social cultures that

[102] Y esto no puede tener más resonancia con la reciente controversia por el papel que las redes sociales jugaron en el resultado e impacto de las últimas elecciones presidenciales en Estados Unidos. La red que más duramente ha sido atacada en los últimos días es Facebook por el sesgo tras el cual sus algoritmos distribuyen y eligen la información que los usuarios reciben. Como sucedió hace unos meses con la remoción de la icónica fotografía donde una joven Kim Phuc corre desnuda junto con más niños tras el ataque de napalm que su villa sufrió. Como Mathew Ingram explica, "Facebook controls what users see in two fundamental ways: Its news-feed filtering algorithm decides how to rank various kinds of content to make the feed more appealing, and a team of human beings flags and/or removes posts when they appear to be offensive or disturbing. Both of these methods can break down, or have adverse effects on how we see the world. For example, the algorithm can hide or down-rank important content because of a built-in bias, as some accused the network of doing after a black man was shot in Ferguson, Mo. in 2014" (Ingram 2016: sp). Por esta razón, tras esta controversia, se ha comenzado a declarar que Facebook, sus algoritmos, el equipo de trabajo, y el software con el que trabajan se han convertido en el editor más poderoso de nuestra "realidad".

[103] La idea que se teje al nombrar nuevas tecnologías en términos generales, se puede entender con lo que Bolter y Grusin exponen sobre los nuevos medios, los cuales suelen presentarse a sí mismos "as refashioned and improved versions of other media" (Bolter y Grusin 1999: 15). Sin embargo, arguyen Bolter y Grusin, lo que es nuevo viene de las formas particulares en que estos medios "refashion older media and the ways in which older media refashion themselves to answer the challenges of new media" (Bolter y Grusin 1999: 15). De esta forma, podemos evitar dar a entender la idea de generación espontánea al decir nuevas tecnologías y avances acelerados, y más bien entenderlo dentro de un proceso de constante *refashioning* de conceptos, elementos y técnicas ya existentes.

produce these outputs" (Manovich 2013: s.p.). Al respecto, varias décadas atrás, Williams argüía:

> It is often said that television has altered our world. In the same way, people often speak of a new world, a new society, a new phase of history, being created - 'brought about' - by this or that new technology: the steam-engine, the automobile, the atomic bomb. Most of us know what is generally implied when such things are said. But this may be the central difficulty: that we have got so used to statements of this general kind, in our most ordinary discussions, that we can fail to realise their specific meanings (2003: 1)

Como el mismo Williams señala, es cierto que todos esos inventos que consideramos nuevas tecnologías (la imprenta, la radio, la televisión, Internet) han producido efectos sociales amplios y evidentes. Pero, al extender las afirmaciones en este sentido, hemos introducido —a veces sin saberlo— una categoría más: la de los «usos»" (Williams 1992: 183). Y por esta razón, Williams afirma que es imposible considerar la tecnología de forma aislada. Sin embargo, uno de los problemas centrales al abordar la intersección entre la tecnología y la narratividad es justo establecer las relaciones de causa y efecto entre la tecnología y la sociedad de la cual emerge, y en la cual es aplicada dicha tecnología.[104]

Por ello recurro al concepto de software en relación con las bases de datos, dado que el caso específico de las obras de Mora y Rivera Garza se confabulan bajo los efectos y usos de tecnologías culturales que pueden

[104] Como se pudo observar en el capítulo anterior, la relación entre agentes humanos y agentes tecnológicos dentro del acto de fotografiar puede servir para crear espacios de posibilidades, más que de estáticas o mecánicas reproducciones. Y más que trabajar a la fotografía como la causa de nuestro cambio en la relación con la memoria colectiva, se muestra como la enmarcadora de posibilidades.

entenderse mejor tras lo que Manovich sostiene acerca de este concepto y la forma en que ha reemplazado (no en todas las áreas) “a diverse array of physical, mechanical, and electronic technologies used before the twenty-first century to create, store, distribute and access cultural artifacts” (Manovich 2013: s.p.). Tanto *La muerte me da* como *Alba Cromm* comienzan continúan o se expanden en blogs en línea, pero esa no es la única razón por la cual un estudio así puede resultar productivo. El uso e importancia que ambos escritores dan a la tecnología y sus repercusiones tanto sociales como artísticas resulta central en sus obras. Además, en ambas obras es posible analizar la huella del software aun si sólo lidiamos con las novelas sin sus extensiones en línea. Incluso si dejamos de lado la versión ebook de cada novela. Y ello se puede leer en la forma en que tanto el software permite concebir la información como el proceso creativo en éste se hacen visibles en las novelas.

Si regresamos una vez más a #Ciudad X, es muy sencillo entender a qué me refiero cuando hablo de la huella del software. Como mencioné, los tuits de Chimal se debían restringir a 140 caracteres, pero no sólo eso, debían tener en cuenta la forma en que circula la información en Twitter, entender cómo incluir los hashtags de forma orgánica con el contenido, así como tener claro que cada tuit iba a funcionar por su cuenta y en conjunto, en diversos contextos, siendo el contexto mismo parte del significado. Tal vez en las novelas impresas es más difícil no sólo notar esta huella sino encontrar por qué es funcional para el entendimiento del mensaje. Actualmente, casi cualquier escritor hace uso de

procesadores de palabras como Microsoft Word para escribir textos que, aunque no lidien con las tensiones de la influencia de las nuevas tecnologías en la escritura, se valen de ellas para ser concebidas y creadas. Para ejemplificar esta afirmación podemos pensar en una de las herramientas más usadas y ya consagradas en estos programas como lo es el cut/paste. La posibilidad de mover trozos de texto de un lugar a otro se refleja en el acto mismo de escribir, el cual en veces se convierte en, literalmente, mover el lenguaje de un lugar a otro (Goldsmith 2011: 3). Esta forma de escribir bien puede ser considerada mera intertextualidad, y podemos también argüir que es algo que forma parte de la literatura desde sus inicios. Jonathan Lethem analiza en su ensayo, “The Ecstasy of Influence: A Plagiarism”, cómo las ideas en la literatura han sido “shared, riffed, culled, reused, recycled, swiped, stolen, quoted, lifted, duplicated, gifted, appropriated, mimicked, and pirated for as long as literature has existed” (Goldsmith 2011: 2). La diferencia con estas novelas es que en ese movimiento que sus textos implican, se ve reflejada la concepción de las palabras, no sólo como elementos transparentes capaces de representar el mundo tal cual es, sino también como objetos manipulables que pueden transformarse según el contexto en el que se encuentren. Entonces, se pordría decir que el contexto es el nuevo contenido (Goldsmith 2011: 3). Este acto de recortar y pegar se empuja un poco más allá y se extiende no sólo a textos que pertenecen a obras de diferentes autores, sino también a mensajes que proceden de otros medios, y que pueden ser remediados o transcodificados a través de la palabra.

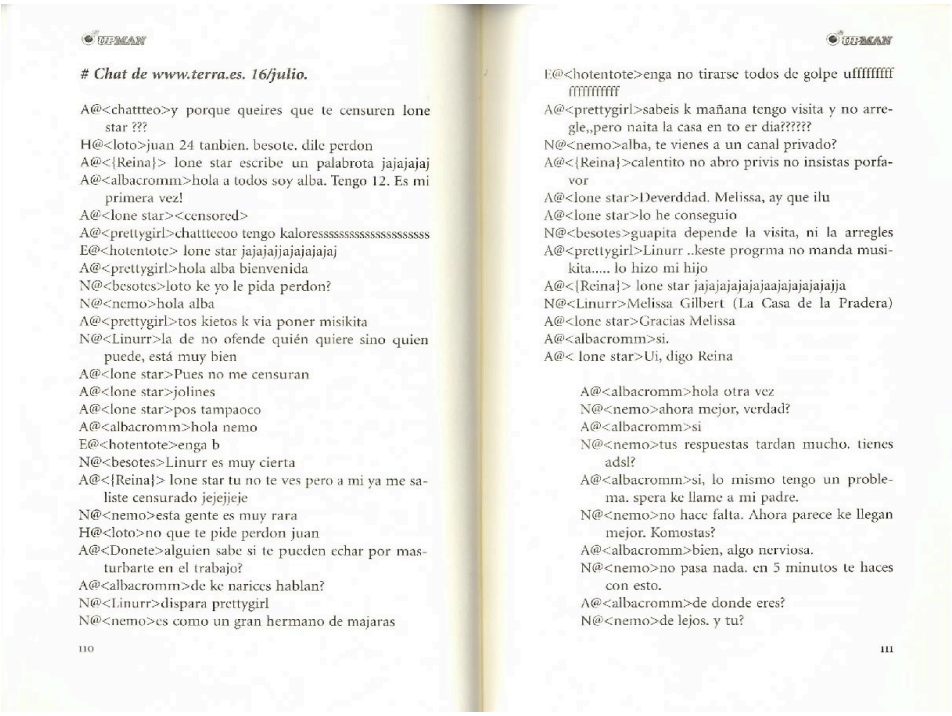
El corpus principal de *La muerte me da* está conformado por 93 capítulos divididos en 8 secciones, los cuales contienen un libro de poemas de la ficticia Anne-Marie Bianco, con el mismo nombre de la novela; un ensayo de Cristina Rivera Garza sobre la prosa imposible de Alejandra Pizarnik; indagaciones de la Detective, uno de sus compañeros, y Cristina Rivera Garza ficcionalizada como la profesora; fragmentos de texto que juegan con el límite entre la prosa y la poesía, que sirven como piezas del rompecabezas de la historia policíaca sobre los hombres castrados; algunas transcodificaciones de pinturas de Goya y videos de performance de Marina Abramović (término que explicaré más adelante); así como fragmentos traducidos de *Los viajes de Gulliver*. Así, esta novela muestra que es posible armar una suerte de Frankestein textual a través del cut/paste, pero justo, con vida propia. Aunque esta técnica no es nueva y se le conoce desde analogías musicales como remix o sampleo, o desde la narratalogía como intertextualidad, cuando esta dinámica se realiza tanto dentro de la novela como en otros medios, la terminología comienza a requerir adhesiones. Asimismo, en esta acumulación de textos también puede leerse el papel de las bases de datos visto como un torrente de información que satura al lector, quienes deben encontrar el camino al hilar estas piezas en una narrativa. O mejor aún, jugar con una narratividad que se se abre a la posibilidad de contar múltiples historias. Y en veces este hilo parece sinceramente imposible de encontrar sin la ayuda de Google, dada la desmesurada aparición de textos con infinitas fuentes.

Al tocar este tema también pienso en lo que compete a la acumulación de información que conlleva el trabajar en este esquema donde todo se guarda en la nube —término coloquial para denominar a la red de servidores cuya función varía entre el almacenamiento de datos hasta la oferta de servicios en línea.[105] Ya sea en redes sociales, en procesadores de palabras o blogs, nuestra actual tendencia hacia la acumulación *ad infinitum* —la cual se está volviendo una forma cultural en sí misma. Como Lev Manovich sostiene, "Everything is being collected: culture, asteroids, DNA patterns, credit records, telephone conversations; it doesn't matter" (2001: 224). Pero sí importa. Qué, cómo y por qué se colecta en esta tendencia importa. Por ello, la polifonía extrema o la intertextualidad exacerbada de esta obra puede hacer visibles las tensiones que se tejen entre la narrativa y la tecnología de manera que, aunque la novela no lidie de forma explícita con ello, el texto mismo exige la intervención de ésta como herramienta para extender su contenido (como en Tumblr) y para arrojar luz a los infinitos fragmentos que componen la novela.

En el caso de *Alba Cromm* tenemos una novela que presenta una revista intentando contar una historia en forma de novela. Este loop explora de manera paródica el sistema patriarcal y su violencia sistemática contra la mujer en la narrativa de las revistas masculinas y la publicidad, mientras que cuenta la

[105] Jess Fee explica que gran parte de las redes sociales y páginas que ofrecen servicios en línea funcionan a través de la nube. Además, afirma que una gran cantidad de compañías ha mudado sus sistemas a esa nube por razones económicas: The business decision to "move to the cloud" is often financially motivated. Companies used to have to buy their own hardware equipment, the value of which depreciated over time. But now with the cloud, companies only have to pay for what they use. This model makes it easy to quickly scale use up or down" (2013: sp).

historia de la protagonista homónima, una agente especializada en delitos tecnológicos ligados a la pornografía infantil, quien persigue a un hacker pederasta apodado como Nemo. El corpus de la revista comprende un collage de textos que provienen de casi todos los medios imaginables: diarios personales, blogs, mensajes de texto, noticias colgadas en la red, videos de YouTube, grabaciones de voz, chats, informes oficiales de la policía, programas de televisión grabados en DVD's, correos electrónicos, entre otros. En el dossier de la revista, el editor, Luis Ramírez, explica cómo digitalizó todos estos materiales para poder manipularlos en una computadora, y así armar el número especial por los 10 años de *Upman*, revista para caballeros. Aún si concebimos todos estos materiales como ficticios, la idea que se plantea en la novela es que las palabras son capaces de remediar o transcodificar casi cualquier tipo de mensaje, sin importar de qué medio provenga, como lo hicieran ya Loriga y Mañas en sus transcodificaciones X.



UPMAN

 # Chat de www.terra.es. 16/julio.

A@<chattteo>y porque queires que te censuren lone star ???
H@<loto>juan 24 tanbien. besote. dile perdon
A@<{Reina}> lone star escribe un palabrota jajajajaj
A@<albacromm>hola a todos soy alba. Tengo 12. Es mi primera vez!
A@<lone star><censored>
A@<prettygirl>chattteeoo tengo kaloressssssssssssssssssss
E@<hotentote> lone star jajajajajajajajaj
A@<prettygirl>hola alba bienvenida
N@<besotes>loto ke yo le pida perdon?
N@<nemo>hola alba
A@<prettygirl>tos kietos k via poner misikita
N@<Linurr>la de no ofende quién quiere sino quien puede, está muy bien
A@<lone star>Pues no me censuran
A@<lone star>jolines
A@<lone star>pos tampaoco
A@<albacromm>hola nemo
E@<hotentote>enga b
N@<besotes>Linurr es muy cierta
A@<{Reina}> lone star tu no te ves pero a mi ya me saliste censurado jejejeje
N@<nemo>esta gente es muy rara
H@<loto>no que te pide perdon juan
A@<Donete>alguien sabe si te pueden echar por masturbarte en el trabajo?
A@<albacromm>de ke narices hablan?
N@<Linurr>dispara prettygirl
N@<nemo>es como un gran hermano de majaras

110

UPMAN

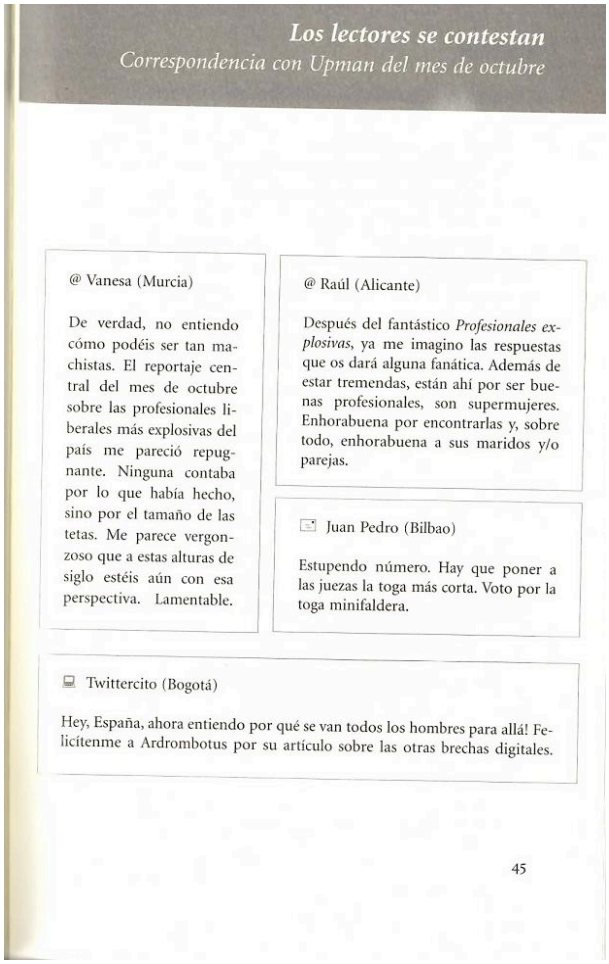
E@<hotentote>enga no tirarse todos de golpe uffffffffff ffffffffff
A@<prettygirl>sabeis k mañana tengo visita y no arregle,,pero naita la casa en to er dia?????
N@<nemo>alba, te vienes a un canal privado?
A@<{Reina}>calentito no abro privis no insistas porfavor
A@<lone star>Deverddad. Melissa, ay que ilu
A@<lone star>lo he conseguio
N@<besotes>guapita depende la visita, ni la arregles
A@<prettygirl>Linurr ..keste progrma no manda musikita..... lo hizo mi hijo
A@<{Reina}> lone star jajajajajajajaajajajajajajja
N@<Linurr>Melissa Gilbert (La Casa de la Pradera)
A@<lone star>Gracias Melissa
A@<albacromm>si.
A@< lone star>Ui, digo Reina

A@<albacromm>hola otra vez
N@<nemo>ahora mejor, verdad?
A@<albacromm>si
N@<nemo>tus respuestas tardan mucho. tienes adsl?
A@<albacromm>si, lo mismo tengo un problema. spera ke llame a mi padre.
N@<nemo>no hace falta. Ahora parece ke llegan mejor. Komostas?
A@<albacromm>bien, algo nerviosa.
N@<nemo>no pasa nada. en 5 minutos te haces con esto.
A@<albacromm>de donde eres?
N@<nemo>de lejos. y tu?

111

Figura 1. Páginas 110 y 111 de impresa de *Alba Cromm*. En esta página es posible apreciar la remediación de un chat en línea. Ello incluye la inserción del código HTML, lenguaje que da a los caracteres el estilo de letra y color y con el que se diseñan páginas web. Mora hace visible tanto la forma en que los chats en línea lucen, como el lenguaje que permanece invisible tras cada página web.

De acuerdo con Bolter y Grusin, la remediación es la representación de un medio en otro (Bolter y Grusin 1999: 273). Ejemplos de esto los podemos encontrar en las secciones donde las opiniones de los lectores exponen sus comentarios sobre la revista, o en los chats que Alba Cromm sostiene con el hacker Nemo. Las páginas del libro se tornan en representaciones del formato y código de las pantallas y los programas en que fueron concebidas.



Los lectores se contestan

Correspondencia con Upman del mes de octubre

@ Vanesa (Murcia)

De verdad, no entiendo cómo podéis ser tan machistas. El reportaje central del mes de octubre sobre las profesionales liberales más explosivas del país me pareció repugnante. Ninguna contaba por lo que había hecho, sino por el tamaño de las tetas. Me parece vergonzoso que a estas alturas de siglo estéis aún con esa perspectiva. Lamentable.

@ Raúl (Alicante)

Después del fantástico *Profesionales explosivas*, ya me imagino las respuestas que os dará alguna fanática. Además de estar tremendas, están ahí por ser buenas profesionales, son supermujeres. Enhorabuena por encontrarlas y, sobre todo, enhorabuena a sus maridos y/o parejas.

Juan Pedro (Bilbao)

Estupendo número. Hay que poner a las juezas la toga más corta. Voto por la toga minifaldera.

Twittercito (Bogotá)

Hey, España, ahora entiendo por qué se van todos los hombres para allá! Felicítenme a Ardrombotus por su artículo sobre las otras brechas digitales.

45

Figura 2. Página 45 de la versión impresa de *Alba Cromm*. En este ejemplo es posible apreciar otra forma de remediación con la que Mora trabaja. Aquí podemos observar una la remediación de tuits y mensajes de correo.

Por otro lado, el acto de transcodificar significa traducir algo a otro formato (Manovich 2001: 47). La diferencia con la remediación es que no tenemos la representación visual del formato, sino que las palabras traducen la lógica que los medios digitales utilizan para transmitir un mensaje. En *Alba Cromm* podemos ver esto en la descripción de los videos de YouTube y la grabación en DVD del programa en el que aparece Jehová Lesmer, un importante programador de software que patrocina un concurso en el que se reta

a los hackers del mundo a engañar a su novedoso escudo de seguridad, programado como un hombre virtual llamado Nautilus. Al inicio de estos fragmentos encontramos subtítulos que hacen referencia al medio de donde han sido obtenidos. La descripción de las escenas elabora una transcodificación de técnicas visuales:

> **# www.youtube.com**. Vídeo n.º 3, realizado por la Brigada de Investigación Tecnológica, de consejos a los padres para una navegación segura, protagonizado por Alba Cromm (Mora 2010: 130)
>
> **# DVD** de la edición especial del programa de la NBC «Dónde estabas en…», dedicado al multimillonario Jehová Lesmer (Mora 2010: 62)
>
> Ashley Hills, la presentadora, **se acerca caminando lentamente hacia la cámara**; viene desde el fondo del escenario, donde unas enormes pantallas proyectan decenas de fotografías de Lesmer (Mora 2010: 62)
>
> **Ráfaga de imágenes fundidas de las fotos** de Lesmer, seguida por un primer plano del gigantesco rascacielos cilíndrico y totalmente transparente que Lesmer levantó en Los Ángeles, con el número 2016 delante (Mora 2010: 63)
>
> **Primer plano** de los ojos empañados de la madre. **Primer plano** de la sonrisa condescendientemente comprensiva de Ashley. (Mora 2010: 63)[106]

Cada fragmento remediado o transcodificado representa una perspectiva diferente, un lado distinto de los mismos protagonistas que muestran partes diferentes de sí mismos dependiendo del medio en el que estén depositando sus pensamientos e ideas. Y no sólo eso, la novela también implica que la

[106] El énfasis es mío, dado que la repetición de palabras como primer plano y ráfaga de imágenes, refuerza la transcodificación en el texto.

recontextualización de estos fragmentos, puede ser capaz de construir una identidad a través del uso de cut/paste con información disponible en la red, como lo hace Nemo.

Sin embargo, uno de los temas centrales en ambas obras gira en torno a distintos tipos de violencia, los cuales me parece son una constante en esa intersección entre tecnología y narrativa, como veremos a continuación.

Violencia entre pantallas

Como se pudo ver en el capítulo 2, parece una tendencia constante cuando se experimenta con narrativa, tecnologías culturales la de explorar la violencia. Sus causas, sus efectos, sus diversos rostros: la violencia creativa, la destructiva, la sistémica, la revolucionaria. Esto también tiene que ver con la constante necesidad de explorar el tema en lo que se configura como un tercer espacio, un territorio sin nombre que, aunque puede funcionar como una especie de sinécdoque,[107] también permite ser analizada en términos de desterritorialización y reterritorialización.

Es muy común que estos dos conceptos, cuyo origen se localiza en los trabajos de Deleuze y Guattari, surjan o vengan a la mano cuando se trata de obras que tocan de una u otra forma la tensión globalizante que se constituye desde los flujos económicos transnacionales, y la forma en que ello relaciona la cultura con el territorio. Paul Patton expone que para Deleuze y Guattari la

[107] De acuerdo con la RAE (2016), la sinécdoque es la "Designación de una cosa con el nombre de otra, de manera similar a la metonimia, aplicando a un todo el nombre de una de sus partes, o viceversa, a un género el de una especie, o al contrario, a una cosa el de la materia de que está formada, etc., como en cien cabezas por cien reses, en los mortales por los seres humanos, en el acero por la espada, etc.". En el caso que refiero se trata del tipo, "la parte por el todo".

“deterritorialization is defined as the complex movement or process by which something escapes or departs from a given territory [...], where a territory can be a system of any kind, conceptual, linguistic, social, or affective” (Patton 2010: 52). Por su parte, Paul Hopper señala que en un sentido amplio, la desterritorialización en términos culturales puede marcar la transformación de la relación entre cultura y territorio, “necessitating that we re-examine how we conceive of culture” (Hopper 2007: 48). Por esa razón, las tendencias globales actuales, arguye Hopper, “are considered to be disrupting the linkage between culture and territory, ensuring that our cultural experiences, identities and practices are becoming separated from the places we inhabit” (Hopper 2007: 48).

Ni *Alba Cromm* ni *La muerte me da* mencionan un territorio en específico cuando contextualizan sus historias. Es decir, *Alba Cromm* “no sucede” en España y *La muerte me da* “no sucede” en México. Sin embargo, la novela de Mora menciona muchas veces la noción de Europa, mientras que Rivera Garza hace énfasis en la frontera como cualidad definitoria de la ciudad en que se cometen los crímenes de su historia. De esta forma, es posible detectar un movimiento de reterritorialización en sus historias, no en el sentido de que las regresan a cierto origen, sino porque exponen la referencia a la problemática real atada a un territorio extratextual. Ello entendido como lo que Patton explica del concepto deleuziano de reterritorialización, el cual no significa “returning to the original territory but rather refers to the ways in which deterritorialized elements recombine and enter new relations in the constitution of a new

assemblage or the modification of the old" (Patton 2010: 52). Esto resulta necesario especialmente cuando se lidia con el tema de la violencia. Ya sea para explorar sus diversas facetas, para cuestionarla o para denunciarla.

Alba Cromm gira en torno a diversos aspectos de la pornografía infantil, entre los cuales se subraya la coerción de la voluntad de uno de los sectores más vulnerables: los niños. A lo largo de la novela se indaga sobre la posible personalidad del peligroso hacker pederasta, sobre la cual entran cuestiones de condiciones sociales, psicológicas y morales que envuelven a la pederastia. Al final de la novela se nos revela que Nemo, el peligroso hacker, es en realidad un niño de aproximadamente 7-9 años, fanático de los videojuegos y de la tecnología. Aunque en suma moralino, este giro nos obliga a repensar las piezas que provienen de diferentes medios y voces que Nemo usa para conformar aquella personalidad que se cataloga por la policía como la de un peligroso pederasta. Así, un simple cúmulo de inertes bases de datos cobra la forma de una identidad en manos de un niño de 8 años que, aparentemente, simplemente gusta de hackear por diversión.

Otro tipo de violencia que esta novela expone es el de la ya mencionada violencia sistemática del sistema patriarcal hacia la mujer. La novela se sitúa en un escenario distópico, en el que la ideología patriarcal ha reforzado como nunca antes los roles de género dirigidos a mantener el *statu quo* y la pasiva sumisión de la mujer a los deseos y necesidades del hombre. La protagonista, Alba, encarna las cualidades que una mujer debe tener para poseer visibilidad y

formar parte de un ambiente por “excelencia masculino”, como lo es el de la policía. De cierta forma, su performance en la novela juega con los elementos masculinos y femeninos en una dinámica similar al de las milicianas y las soldaderas que yuxtaponen lo femenino y lo masculino en busca de un tercer espacio. Por su parte, como ex militar, Alba es en extremo conservadora y su apariencia y personalidad representa esa yuxtaposición de elementos masculinos que debe mantener para funcionar en ese ámbito, y lo femenino entendido en un marco patriarcal en donde exige belleza “femenina”, la suficiente como para ser el rostro oficial del departamento en las ruedas de prensa. Al final, aunque la constante repetición de la palabra heroína se ligue a ella en múltiples ocasiones, resulta difícil invertir nuestro afecto como lectores en ella, y la vuelta de tuerca con Nemo termina dejando al lector obligado a re-analizar los fragmentos que constituyen su personalidad —ya sea en el texto mismo o en Internet.

De regreso a *La muerte me da*, el rompecabezas de información sirve a Rivera Garza para abordar de manera indirecta el caso de las muertas de Ciudad Juárez. Esta novela se elabora con base en diversas yuxtaposiciones de género masculino/femenino[108] en forma de novela policíaca, la cual traza las pistas hacia un misterioso asesino (o asesina) que castra hombres en una ciudad fronteriza (cuyo nombre se omite), mientras deja como sello personal

[108] Lo cual es posible explorar también desde la misma noción de la novela como una obra trans en toda la extensión de la palabra, lo cual comienza en los medios en los que se extiende y consulta, así como el juego que hace con la construcción social del género en la sociedad patriarcal heteronormativa.

trozos de poemas de Alejandra Pizarnik en la escena del crimen. La ambigüedad con la que Rivera Garza trabaja con el concepto de género busca criticar su concepción como el constructo social que emerge de una sociedad patriarcal heteronormativa, lugar perfecto para volver invisibles los cuerpos de todas esas mujeres que desaparecen consuetudinariamente en Ciudad Juárez, y en el mundo. Como he mencionado, la mención a este territorio como una ciudad fronteriza inevitablemente nos remite a Juárez, pero la decisión de no decir el nombre crea una suerte de sinécdoque desterritorializadora que juega tanto con el territorio como con los cuerpos y su visibilidad, con respecto a una silenciosa patriarcal escala de valores. Es decir, dado que los miles de cuerpos de mujeres que a diario descansan sin vida en fosas, en carreteras, en ríos, en callejones se han vuelto invisibles gracias a un sistema corrupto en el cual el simple hecho de ser mujer reduce el valor de las vidas, la novela elige mostrar la violencia y la mutilación en cuerpos masculinos, los cuales culturalmente no sufren el sesgo de la invisibilidad

De igual forma, la novela trabaja con constantes repeticiones de verbos como “cortar”, “asesinar”, “castrar”, “herir”, “descuartizar”, en tan diversos contextos que dejan en el lector la sensación de estar frente a objetos capaces de ejercer violencia en, con y fuera del texto. La misma lectura se convierte en un acto de violencia, y la escritora equipara al asesino con el lector cuando escribe:

> El que analiza, asesina. Estoy segura de que sabías eso, profesora.

> El que lee con cuidado, descuartiza.
> Todos matamos. (Rivera Garza 2008: 88)

La autora juega aquí con una concepción de la palabra en la que si ésta puede ser un objeto, también puede ser literalmente un arma, y la responsabilidad sobre ella está no sólo en quién la escribe sino también en quien la lee. Entonces, el lector aparece como vector de una problemática difícil de desenhebrar en el plano extratextual al que la novela hace referencia. Por ello, la posibilidad de un papel pasivo le es negada con la aparición de estas afirmaciones. Puede que el lector no consulte la fotonovela en Tumblr, puede que decida enterrar esta novela en el olvido cuando termine de leerla, pero mientras lee es parte de los diferentes tipos de violencia que toca la obra. Por si fuera poco, Rivera Garza remata al escribir: “Esto es una navaja, no una broma” (2007: 88). Y en este caso, lector y escritor tienen la misma navaja por el mango. ¿Qué puede ser más fuerte, como lector, que terminar una obra con un arma entre las manos y mil preguntas sobre nuestro papel en la violencia que aqueja nuestra realidad extratextual?

Finalmente, ambas obras dejan abiertos varios misterios. Es más, el carácter inconcluso de las historias tiene concordancia con una concepción de espacio similar al de las bases de datos, donde no existe un inicio o final concreto. De igual forma, representan lo que significa escribir en un procesador de palabras, donde técnicamente se pueden agregar, eliminar y re-acomodar elementos *ad infinitum*. Estos elementos, las palabras, adquieren un carácter material que les permite ser movilizadas no sólo dentro del mismo texto, sino a

otros medios y formatos. Igualmente, dicha materialidad permite que la violencia en estas obras puede analizarse tanto en la forma como en el contenido. La constante composición y descomposición que ambas novelas manejan al mover sus palabras-objetos de un contexto a otro, de un medio a otro, provoca una suerte de violencia textual en la que las obras son incapaces de conservar una sola forma sin sufrir mutilaciones. De esta manera, la responsabilidad compartida entre el lector y el escritor convierte a estas palabras-objetos en importantes armas que pueden ser útiles para analizar una realidad por demás caótica, en la que el espectador-lector pasivo es tan culpable como aquel que ejerce la violencia representada en las novelas.

Además, las obras de Mora y Rivera Garza, al igual que la #CiudadX de Chimal, exploran territorios difíciles creando, justo, territorios nuevos, desterritorialización y reterritorialización problemáticas complejas que atañen a diversas comunidades, a múltiples sistemas y a mucho más de un país. Pensemos simplemente en Ciudad Juárez, las maquiladoras y la forma en que mil y un factores han convergido para crear un espacio en el que la corrupción se ha vuelto el pan nuestro de cada día. Este tipo de obras abren el análisis de una disección en la que la interacción entre las tecnologías culturales y la narratividad también pueden dar cuenta de las múltiples vertientes detrás de una problemática social. Finalmente, el factor en el que un lector activo se vuelve necesario para interactuar con estas obras, recalca la noción una responsabilidad compartida entre el lectoespectador y el autor por estas

palabras que circulan como armas de análisis entre contextos, cuyo fin no es sólo la denuncia, sino la toma de conciencia. Por ello, aunque no tiene una relación directa con la obra de Mora o Rivera Garza, no encuentro otra forma de abrir el diálogo a través de estos textos más que aludiendo a la famosa consigna: “Ayotzinapa somos todos”.

Coda

"Seeing comes before words"

— John Berger

Este epígrafe corresponde a la primera afirmación que Berger realiza en su libro *Ways of Seeing* (1973), el cual recopila en forma de siete ensayos los conceptos que previamente explora en una serie de televisión para la BBC, en 1972. Cuatro de estos ensayos están compuestos tanto por texto como por imágenes, mientras que tres de ellos contienen simplemente imágenes. Berger entonces siente la necesidad de explicar: "These purely pictorial essays (on ways of seeing women and on various contradictory aspects of the tradition of the oil painting) are intended to raise as many questions as the verbal essays" (Berger 1977: 5). Esta defensa por los ensayos visuales reconoce que en el traslado de un formato a otro, los conceptos no permanecerán intactos o estáticos en ese acto de mirar. Por ello, es posible afirmar que entre la forma en que vemos y aprehendemos aquello en lo que posamos nuestra mirada, siempre existe una parte de instrumentalidad, de mediación, que no sólo afecta, sino que construye y reconstruye aquello que observamos: "we never look at just one thing, we are always looking at the relation between things and ourselves" (Berger, 1977: 9).

A través de las fotografías de Casasola y de Gerda Taro; de las novelas de José Ángel Mañas y de Ray Loriga; y de las producciones transmedia de Cristina Rivera Garza y Vicente Luis Mora, ha sido posible entender la forma en

que el reconocimiento de los procesos, las prácticas y las instituciones a través de las cuales las tecnologías culturales emergen, convergen también las formas en que sus producciones adquieren significado. Todo ello aunado a la apertura que implica su intersección con la narratividad y su habilidad de sugerir historias. Como Marie-Laure Ryan señala, la narratividad no es una forma fija de crear significado y depende por completo del contexto cultural, por lo cual ha funcionado a través del análisis de estas producciones tan diferentes como una orgánica intersección con las tecnologías culturales.

Además, Ryan señala que "[a] visual shape shares with a plot the property of being extractable from the signs or medium that transmits it: different texts may tell the same story; different pictures may represent the same type of object" (2016: 370). Esto quedó ilustrado en la manera en que las obras de los tres capítulos apuntan hacia la construcción de estéticas que convergen o hacen visibles los procesos económicos, políticos o sociales en torno a las tecnologías culturales que referían. En el caso de la obra fotoperiodística de Taro en la habilidad de sugerir posibilidades a través de los juegos de contraluz y los ángulos oblicuos y su cristalización en torno a las imágenes de las soldaderas y sus rifles. En el caso de las obras de Loriga y Mañas en la apuesta por una estética capaz de realizar un performance textual del mundo audiovisual en el que se desarrollan los marcadores culturales en que sus narrativas se basan, creando una forma de entrar en diálogo desde los márgenes hacia el primer plano. Y, por su parte, en la producción de Rivera Garza y Mora, a través de la

creación de una estética que dé cuenta de la dinámica entre lo visible y lo invisible, a través de la intersección entre el software como procesador de palabras y la narratividad, de lo cual emerge un entendimiento material de las palabras capaz de funcionar como arma en torno a la denuncia de diferentes violencias sistémicas, pero en especial la del género como un constructo social.

Asimismo, otra de las constantes en los tres capítulos fue el énfasis en alentarnos a observar de formas distintas o de tender el acto de observar y ser observado en dinámicas diversas. Ya fuera a través de la enunciación de una posibilidad en las mujeres rifle de Taro y Casasola y la constante yuxtaposición y problematización de los binarios masculinos y femeninos; en el poder de los antihéroes o narradores no fiables para obligarnos a ver los márgenes con su falta de simpatía, y con su propia posición ambigua entre sujeto dominante y sujeto marginal a través de la transcodificacion de los marcadores culturales; o a través de la denuncia de diferentes tipos de violencia sistémica al hacer converger el concepto de software y el proceso de escritura y la materilidad que adquirían las palabras.

Hayden White señala que: "[a]rising, as Barthes says, between our experience of the world and our efforts to describe that experience in language, narrative 'ceaselessly substitutes meaning for the straightforward copy of the events recounted'" (White 1980: 6). Y en este sentido, todos estos trabajos han sido una voz contestataria a esa noción de indexicalidad para problematizar la demanda por fidelidad.

Aunado a ello, se ha configurado la noción de desterritorialización como la manifestación del movimiento en el que un “algo” busca escapar de un territorio para construir o reconstruir otro nuevo. Esos territorios fueron entendidos como naciones: México, la Península Ibérica, Estados Unidos, Inglaterra, Alemania, Francia; como formatos: libro escrito, blog, redes sociales, procesadores de palabras, programas televisivos; como lenguajes textuales, visuales y audiovisuales; y también como constructos sociales sobre las expectativas de género y su heteronormativo binomio; entre otros.

Finalmente, lo que en gran medida ha unido a estos trabajos es la necesidad de retar nuestro entendimiento del acto de mirar y de encontrar nuevas formas de entender la dinámica entre lo visible y lo invisible: como un sitio *otro* en el cual se pueden cuestionar las esferas políticas, económicas y sociales envueltas en las tecnologías que median nuestra aprehensión del mundo. De esta forma, retomando a Keller, estas fotografías, novelas y producciones transmedia dan cuenta de que si mirar es un acto político, se debe en gran medida a que conlleva un deseo, una búsqueda, una espera, lo cual se convierte en la antesala a una revelación: un acto de constante devenir.[109]

[109] A riesgo de salirme de los márgenes académicos de mi trabajo, debo agregar una última reflexión de tono personal. En los últimos meses, la cuestión de mi mi propia (in)visibilidad ha sido radicalizada de formas que no creí posibles. Mi entendimiento de esta dinámica en constante cambio de la que he hablado a lo largo de la tesis, ha encontrado nuevos anclajes con respecto a mi propia situación como “sujeto marginal”. No fue sino hasta que me mudé a California que la posición que di por sentada durante gran parte de mi vida se vio problematizada desde el otro lado del espectro. Sin embargo, nada me preparó para lo que como mexicanos de este lado del río hemos experimentado en las últimas semanas. Sin intentar equiparar mi posición con la de los inmigrantes, especialmente con la de aquellos en calidad de “ilegales”, me veo en la necesidad de procesar lo que ha sucedido como parte de esta dinámica entre lo que es, puede o merece ser visible; lo que implica ser (in)visible; y las formas en que se enuncian

ambos conceptos. Mi primer impulso tras el resultado de las elecciones presidenciales de este noviembre, fue el de huir, de esconderme: ocultar mi acento, el color de mi piel y la forma en que existo en este país. Sin embargo, tras presenciar a través de las diversas pantallas que componen mi rutina diaria las contundentes manifestaciones que tuvieron lugar en diferentes estados del país, el miedo se disipó y un enorme sentido de comunidad emergió para mí. Todas estas demostraciones de unidad, de invitación al diálogo, de rechazo a la xenofobia, misoginia, racismo y discriminación que de alguna forma encontraron una validación en el candidato elegido, de pronto se convirtieron en un aliento para encontrar nuevas formas de hacer que mi trabajo compaginara con mi lucha personal. No ha sido fácil lidiar con las situaciones que, justo, han emergido por la validación que muchas personas han encontrado para hacer de la discriminación una orgullosa declaración política. Pero en ningún momento he vuelto a al impulso de esconderme. Hoy, más que nunca, considero que hacernos visibles es un acto de resistencia, especialmente en nuestro deber por enunciar la invisibilidad de aquellos cuerpos que no pueden darse ese lujo. Gratamente he encontrado que muchos paisanos que generalmente tenían miedo de usar su español en restaurantes, en tiendas, en las calles, hoy lo pronuncian con orgullo, como una contra-declaración a esa política del miedo. Además, esta situación me ha hecho encontrar alianzas en lugares y personas inesperadas, lo cual me ha obligado a salir de esa cero productiva zona de confort. No creo que nadie sepa realmente qué esperar de los próximos años, pero tenemos la certeza de que no será un jardín de rosas. Por ello, debemos procurarnos, escucharnos, reconocernos en nuestras diferencias y encontrarnos en el diálogo. Ya sea en las calles, en los salones, en las redes sociales, debemos luchar por nuestros espacios. Debemos, además, aferrarnos a nuestra visibilidad, encontrar formas de aliarnos y de hacer emerger nuevas formas de entender, respetar y reconocer aquello que permea en los márgenes. Finalmente, tengo fe en que nuestro trabajo, especialmente el que se hace desde las aulas, con los alumnos, puede hacer la diferencia. Y no podemos renunciar a nuestro espacio de agencia en esta lucha, a la constante búsqueda por enunciar nuestras distintas formas de hacernos visibles.

Works Cited

Aparicio, Sonia. "Luca Etxebarria, Demandada Por 'copiar.'" *Elmundo.es*, N.p., 9 Dec. 2006. Web. 12 Sept. 2016.

Arroyo, Lorna. "La herencia de Atenea: Gerda Taro y las milicianas en la Guerra Civil española." *Academia.edu* - Share Research. N.p., n.d. Web. 07 Feb. 2016.

Baudrillard, Jean, and Mark Poster. *Selected Writings*. Stanford, CA: Stanford UP, 1988. Print.

Begin, Paul. "The Pistols Strike Again! On the Function of Punk in Peninsular." *Generation X' Fiction by Ray Loriga and Benjamín Prado," Generation X Rocks: Contemporary Peninsular Fiction, Film, and Rock Culture*. (eds. Henseler, Christine, and Randolph D. Pope. Nashville, TN: Vanderbilt UP, 2007. Print.

Benjamin, Walter. "A Short History of Photography." London: Monogram. 1930. Print.

Berger, John, Sven Blomberg, Chris Fox, Michael Dibb, and Richard Hollis. *Ways of Seeing*. London, England: Penguin, 1977. Print.

Bolter, J. David, and Richard A. Grusin. *Remediation: Understanding New Media*. Cambridge, MA: MIT, 1999. Print.

Booth, Wayne C. *The Rhetoric of Fiction*. Chicago: U of Chicago, 1961. Print.

Brothers, Caroline. *War and Photography: A Cultural History*. London: Routledge, 1997. Print.

Butler, Judith. *Gender Troble*. New York, London: Routledge, 1990. Print.

Carabias Álvaro, Mónica. "Las madonnas se visten de rojo. Imágenes de paganismo y religiosidad en la Guerra Civil española." *Las mujeres y las guerras: El papel de las mujeres en las guerras de la edad antigua a la contemporánea.* Barcelona: Icaria Editorial, 2003. Print.

Cockburn, Cynthia. *In the Way of Women: Men's Resistance to Sex Equality in Organizations*. Ithaca, NY: ILR, 1991. Print.

DeBolle, Leen. " *Rhizomes*: Issue 23: Leen DeBolle." Rhizomes: Issue 23: N.p., n.d. Web. 18 Dec. 2015.

Deleuze, Gilles & Felix Guattari. *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia* (trans. Brian Massumi). Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987. Print.

Deleuze, Gilles. *Cinema 1: The Movement-image*. London: Athlone, 1983. Print.

—. *Cinema II: The Time-image*. London: Bloomsbury Academic, 1989. Print.

Everly, Kathryn. *History, Violence, and the Hyperreal: Representing Culture in the Contemporary Spanish Novel*. West Lafayette, IN: Purdue UP, 2010. Print.

Fairfax, Kathy. *Comrades in Arms: Bolshevik Women in the Russian Revolution*. Chippendale, N.S.W.: Resistance, 1999. Print.

Fee, Jess. "The Beginner's Guide to the Cloud." *Mashable*. N.p., 26 Aug. 2013. Web. 18 Oct. 2016.

Ferry, Peter. *Masculinity in Contemporary New York Fiction*. New York: Routledge/Taylor & Francis Group, 2015. Print.

Freeman, Matthew. *Historicising Transmedia Storytelling: Early Twentieth-Century Transmedia Story Worlds*. New York: Routledge, 2017. Print.

Garza, Cristina Rivera. *La muerte me da*. Barcelona: Tusquets, 2008. Print.

—. *La muerte me da*.Barcelona: Kindle Ed.,Tusquets, 2013.

Goldsmith, Kenneth. *Uncreative Writing: Managing Language in the Digital Age*. New York: Columbia UP, 2011. Print.

Haidt, Rebecca. *Women, Work and Clothing in Eighteenth-century Spain*. Oxford: Voltaire Foundation, 2011. Print.

Hall, Stuart. "The Determination of News Photographs*." The Manufacture of News; a Reader*. Cohen, Stanley, and Jock Young eds. Beverly Hills, CA: Sage Publications, 1973. Print.

Hanno, Hardt. "Remembering Capa, Spain and the Legacy of Gerda Taro, 1936–1937." *Hispanic Issues On Line Debates* 3, 2011. Web. 15 Mar. 2016.

Hayles, Katherine. *How We Think: Digital Media and Contemporary Technogenesis*. Chicago: U of Chicago, 2012. Print.

Hennessy, Rosemary. *Profit and Pleasure: Sexual Identities in Late Capitalism*. New York: Routledge, 2000. Print.

Henseler, Christine, and Randolph D. Pope. *Generation X Rocks: Contemporary Peninsular Fiction, Film, and Rock Culture*. Nashville, TN: Vanderbilt UP, 2007. Print.

Henseler, Christine. *Spanish Fiction in the Digital Age: Generación X Remixed*. New York: Palgrave/Macmillan, 2011. Print.

Hershfield, Joanne*. Imagining La Chica Moderna: Women, Nation, and Visual Culture in Mexico, 1917-1936*. Durham: Duke UP, 2008. Print.

Herzberger, David K*. Narrating the Past: Fiction and Historeography in Postwar Spain*. Durham, London: Kindle Ed., Duke University Press, 1995.

Hillyar, Anna, and Jane McDermid. *Revolutionary Women in Russia: 1870-1917: A Study in Collective Biography*. Manchester: Manchester U, 2000. Print.

Hopper, Paul. *Understanding Cultural Globalization*. Cambridge, UK: Polity, 2007. Print.

Ingram, Mathew. "Here's Why Facebook Removing That Vietnam War Photo Is So Important." *Fortune*. N.p., 08 Sept. 2016. Web. 15 Oct. 2016.

Ivakhiv, Adrian J. *Ecologies of the Moving Image: Cinema, Affect, Nature*. Waterloo, Ontario: Wilfrid Laurier UP, 2013. Print.

Jacobs, Karen. *The Eye's Mind: Literary Modernism and Visual Culture*. Ithaca: Cornell UP, 2001. Print.

Jameson, Fredric. *Postmodernism, Or, the Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham, NC: Duke UP, 1999. Print.

Jenkins, Reese V. "Technology and the Market: George Eastman and the Origins of Mass Amateur Photography." *Technology and Culture* 16.1 (1975): 1. Web.

Jochman, Stefanie. "Emily, Get Your Gun: The Explosive Struggle for "De-gendering" in Selected Poems of Emily Dickinson." *English 305*. N.p., n.d. Web. 07 Dec. 2016.

Jorge Pérez. "Reckless Driving: Speed, Mobility, and Transgression", en *Generation X Rocks: Contemporary Peninsular Fiction, Film, and Rock Culture*. (eds. Henseler, Christine, and Randolph D. Pope. Nashville, TN: Vanderbilt UP, 2007. Print.

Karen Schoemer. "Talking 'Bout Our Generation." GenXegesis: Essays on Alternative Youth (sub)culture. Madison: U of Wisconsin/Popular, 2003. Print.

Keller, Patricia M. *Ghostly Landscapes: Film, Photography, and the Aesthetics of Haunting in Contemporary Spanish Culture*. Toronto: U of Toronto, 2016. Print.

Kramp, Michael. "Rhizomes: Issue 23: Michael Kramp." *Rhizomes*: Issue 23: N.p., n.d. Web. 2 Nov. 2015.

Latour, Bruno. "Morality and Technology." *Theory, Culture & Society*. N.p., 01 Dec. 2002. Web. 28 Oct. 2015.

—. *Pandora's Hope: Essays on the Reality of Science Studies*. Cambridge, MA: Harvard UP, 1999. Print.

—. *Science in Action: How to Follow Scientists and Engineers through Society.* Cambridge, MA: Harvard UP, 1987. Print.

Liddy-Judge, Chloe. "The Television Anti-Hero." Diss. Mary Immaculate College, 2013. Print.

Linhard, Tabea Alexa. "'Todos a entrar y el que tenga miedo que se quede a cocer frijoles': Las soldaderas de la Revolución Mexicana." *Las mujeres y las guerras: El papel de las mujeres en las guerras de la edad antigua a la contemporánea.* Barcelona: Icaria Editorial, 2003. Print.

—. *Fearless Women in the Mexican Revolution and the Spanish Civil War.* Columbia, MO: U of Missouri, 2005. Print.

Loriga, Ray. *Caídos del cielo*. Madrid: Kindle Ed., Alfaguara, 2014.

—. *Caídos del cielo*. Madrid: Punto de lectura, 2008. Print.

Malkmes, Johannes. *American Consumer Culture and Its Society: From F. Scott Fitzgerald's 1920s Modernism to Bret Easton Ellis'1980s Blank Fiction*. Hamburg: Diplomica-Verl., 2011. Print.

Mañas, José Ángel. *Historias del Kronen*. Barcelona: Ediciones Destino, 1994. Print.

—. *Historias del Kronen*. Barcelona: Kindle Ed., Literaturas Com Libros, 2013.

Manovich, Lev. *Software Takes Command*. New York, London:Kindle Ed., Bloomsbury, 2013.

—. *The Language of New Media*. Cambridge, MA: MIT, 2002. Print.

Marcoci, Roxana, Geoffrey Batchen, and Tobia Bezzola. *The Original Copy: Photography of Sculpture, 1839 to Today*. New York: Museum of Modern Art, 2010. Print.

Marien, Mary Warner. *Photography: A Cultural History*. Upper River Saddle, NJ: Prentice Hall, 2002. Print.

Marien, Mary Warner. *Photography: A Cultural History*. Upper River Saddle, NJ: Prentice Hall, 2002. Print.

Martín Moruno, Dolores. "Becoming Visible and Real: Images of Women during the Spanish Civil War," *Academia.edu* - Share Research. N.p., 2010. Web. 26 Dec. 2015.

Martineau, Paul. *Still Life in Photography*. Los Angeles, CA: J. Paul Getty Museum, 2010. Print.

Martón, Adelaida Caro*. "América te lo he dado todo y ahora no soy nada": Contracultura y cultura pop norteamericanas en la narrativa de Ray Loriga y Alberto Fuguet*. Diss. Bibliografische Information Der Deutschen Nationalbibliothek, n.d. Berlin: Lit Verlag, 2007. 02 Oct. 2007. Web. 10 Oct. 2016.

Massumi, Brian. “Realer Than Real: The Simulacrum According to Deleuze and Guattari.” *Copyright*, no. 1 (1987), pp. 90-97. Print.

McMillan, Alasdair. "Heroism, Institutions, and the Police Procedural." *The Wire: Urban Decay and American Television*. Potter, Tiffany, and C. W. Marshall (eds.) New York: Continuum, 2009. Print.

Mora, Vicente Luis. *Alba Cromm*. Barcelona: Seix Barral, 2010. Print.

—. El Lectoespectador: Deslizamientos Entre Literatura E Imagen. Barcelona: Seix Barral, 2012. Print.

Mraz, John. *Looking for Mexico: Modern Visual Culture and National Identity*. Durham: Duke UP, 2009. Print.

Mulvey, Laura. *Visual and Other Pleasures*. Houndmills, Basingstoke, Hampshire: Palgrave Macmillan, 2009. Print.

Muñoz, José Esteban. *Desidentifications: Queers of Color and the Performance of Politics*. Mineapolis, London: Kindle Ed., University of MinnesitaPress, 1999.

Nash, Mary, y Linhard, Susanna Tavera. *Las mujeres y las guerras: El papel de las mujeres en las guerras de la edad antigua a la contemporánea*. Barcelona: Icaria Editorial, 2003. Print.

Nash, Mary. *Defying Male Civilization: Women in the Spanish Civil War*. Denver, CO: Arden, 1995. Print.

—. *Rojas: Las mujeres republicanas en la Guerra Civil*. Madrid: Taurus, 2000. Print.

País, El. "150.000 Parados Más En El Tercer Trimestre, Nuevo récord del desempleo." *El País*. N.p., 27 Nov. 1993. Web. 20 Aug. 2016.

Parr, Adrian. *The Deleuze Dictionary*. New York: Columbia UP, 2005. Print.

Patton, Paul. *Deleuzian Concepts: Philosophy, Colonization, Politics*. Stanford, CA: Stanford UP, 2010. Print.

Pier, John, and García Landa Jose Ángel. *Theorizing Narrativity*. Berlin, New York: Walter De Gruyter, 2008. Print.

Pope, Randolph D. "Between Rock and the Rocking Chair: The Epilogue's Resistance in *Historias del Kronen*." *Generation X Rocks: Contemporary Peninsular Fiction, Film, and Rock Culture*. Nashville, TN: Vanderbilt UP, 2007. Print.

Preston, Paul. *The Spanish Civil War: Reaction, Revolution and Revenge*. New York: W.W. Norton, 2006. Print.

Price, Mary. *The Photograph--a Strange Confined Space*. Stanford, CA: Stanford UP, 1994. Print.

Quiroga, José A. *Tropics of desire: interventions from queer Latino America*. New York: Kindle Ed., University Press, 2000

Railton, Diane, and Paul Watson. *Music Video and the Politics of Representation*. Edinburgh: Edinburgh UP, 2011. Print.

Ryan, Marie-Laure. "The Modes of Narrativity and Their Visual Metaphors," *Style*, Vol. 26, No. 3, Narrative in Nice (1992): 368-387. JSTOR. Web. 12 Jul. 2015.

Santana, Cintia. *Forth and Back: Translation, Dirty Realism, and the Spanish Novel (1975-1995).* Lewisburg: Bucknell UP, 2013. Print.

Schaber, Irme. *Gerda Taro: Archive*. New York: International Center of Photography, 2007. Print.

Schiwy, Freya. *Indianizing Film: Decolonialization, the Andes, and the Question of Technology*. London, New Jersey, New Brunswick: Rutgers, 2009. Print.

Shklovsky, Victor. «Art as a Technique.» Ritcher, David H. *The Critical Tradition, Classic Texts and Contemporary Trends*. Boston: Bedfort, 1917. 774-784.

Sontag, Susan. *Regarding the Pain of Others*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2003. Print.

Strauss, David Levi, and John Berger. *Between the Eyes: Essays on Photography and Politics*. New York, NY: Aperture, 2012. Print.

Strobol, I. *Partisanas: Women in the Armed Resistance to Fascismand German Occupation (1936-1945).* Edinburgh: AK Press, 2008. Print."

Sutton, Damian. Photography, Cinema, Memory: The Crystal Image of Time. Minneapolis: U of Minnesota, 2009. Print.

Tagg, John. *The Burden of Representation: Essays on Photographies and Histories*. Amherst: U of Massachusetts, 1988. Print.

Tejada, Roberto. *National Camera: Photography and Mexico's Image Environment*. Minneapolis: U of Minnesota, 2009. Print.

Ulrich, John McAllister., and Andrea L. Harris. *GenXegesis: Essays on Alternative Youth (sub)culture*. Madison: U of Wisconsin/Popular, 2003. Print.

Vaage, Margrethe Bruun. *The Antihero in American Television*. New York: Routledge, Taylor & Francis Group, 2016. Print.

Vázquez, Paola. "Fotografías De Las Soldaderas: Mujeres de humo y fuego." *Cultura Colectiva*." Cultura Colectiva. N.p., 14 Jan. 2016. Web. 12 Nov. 2015.

Wells, Liz. *Photography: A Critical Introduction*. London: Routledge, 2015. Print.

White, Hayden. *The Value of Narrativity in the Representation of Reality*. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1980. Print.

Williams, James."Real." *The Deleuze Dictionary*. New York: Columbia UP, 2005. Print.

Williams, Raymond, and Ederyn Williams. *Television: Technology and Cultural Form*. London, NY: Routledge, 2003. Print.

Williams, Raymond. *Historia de la comunicación: De la imprenta a nuestros días* (vol. II). España: Editorial Bosch, 1992. Print.

Womack, John. *Zapata y la Revolución mexicana*. México: Siglo XXI, 1969. Print.

Zerweck, Bruno. "Historicizing Unreliable Narration: Unreliability and Cultural Discourse in Narrative Fiction." *Style* 35.1, Themes and Means (2001): 151-76. JSTOR. Web. 28 Nov. 2016.

@pajaropolitico. "Día a día del caso Ayotzinapa: Los 43 normalistas que aún no aparecen." *Animal Político*. N.p., 21 Nov. 2014. Web. 08 Aug. 2016.