



Detrás de máscaras y avatares: la voz encarnada y conectada de Remedios Zafra en sus textos

Behind masks and avatars: the incarnated and connected voice of Remedios Zafra in her texts

ISABELLE TOUTON
UNIVERSITÉ BORDEAUX-MONTAIGNE¹
<https://orcid.org/0000-0002-7089-878X>

Artículo recibido el / *Article received*: 2022-10-24

Artículo aceptado el / *Article accepted*: 2022-11-24

RESUMEN: A partir de diez libros ensayístico, autobiográficos y/o ficticios de Remedios Zafra publicados entre 2005 y 2021, se estudia la función de la metáfora reversible de la máscara, la nebulosa de conceptos que la rodean o preceden (como el de “avatar”) y la intensificación de su uso en sus últimas obras. Desde el ciberfeminismo, Zafra propone pensar los juegos antiautoritarios de una identidad a menudo oculta detrás de pantallas, artefactos electrónicos y personajes-máscaras, como dando cuenta de un yo proteiforme, vulnerable y viajero. Lo hace sin embargo desde un materialismo encarnado, el rechazo a la imposición del orden neoliberal en un sector cultural precarizado y desde la conciencia de que nuestras vísceras y flujos nos determinan tanto como la cara sonriente que las mujeres deben presentar al mundo. Se analiza también como al quitarse y quitar al otro la máscara, autorizándose y desautorizando a los que detienen el poder, la autora abre la puerta a una poética de la obscenidad, de los afectos y de la sororidad en el campo literario para inaugurar un *nuevo régimen de representación intelectual*.

Palabras clave: Remedios Zafra, máscara, cuerpo virtual, feminismo.

ABSTRACT: Based on ten essayistic, autobiographical and/or fictional books by Remedios Zafra published between 2005 and 2021, we study the function of the

¹ Mis más sinceros agradecimientos por su ayuda, consejos y/o correcciones van a Aránzazu Sarria Buil, Alejandra Carolina Díaz, Israel Sanmartín y Javier López Alós. Y por supuesto a Remedios Zafra por su inmensa generosidad.

reversible metaphor of the mask, the nebula of concepts that surround or precede it (such as the “avatar”) and the intensification of its use in her latest works. From cyberfeminism, Zafra proposes to think about the anti-authoritarian games about an identity often hidden behind screens, electronic artefacts and mask-characters. She shows how they account for a proteiform, vulnerable and travelling self, but from an embodied materialism, the rejection of the imposition of the neoliberal order in a precarious cultural sector and from the awareness that our viscera and flows determine us as much as the smiling face that women have to present to the world. It also analyses how, by removing herself and the other from the mask, authorising and disavowing those who hold power, the author opens the door to a poetics of obscenity, of affection and of sisterhood in the literary field in order to inaugurate a *new regime of intellectual representation*.

Key words: Remedios Zafra, masks, virtual body, feminism.

1. INTRODUCCIÓN A LA AUTORA

*La capucha como aliada. Como símbolo de la revolución feminista.
Como tierra fértil para la creación de una nueva identidad.*
«Las migras de Abya Yala», Jahel Guerra y Lorena Álvarez Chávez

Actualmente investigadora en el Instituto de Filosofía del CSIC (Consejo Superior de Investigaciones Científicas), Remedios Zafra (Zuheros, Córdoba, 1973) se doctoró con una tesis sobre *Arte, Internet y Colectividad* (2001), y ha sido profesora titular de la Universidad de Sevilla (en arte, cultura digital y estudios de género) hasta 2020. Tiene un largo recorrido como escritora y pensadora desde que ha publicado *Netianas. N(h)acer mujer en internet* en 2005. Aunque se dio a conocer a un público más amplio gracias al Premio Anagrama de Ensayo que logró en 2018 con *El entusiasmo. Precariedad y trabajo creativo en la era digital*, ya llevaba una década siendo una autora de culto en cierto ámbito de los estudios de género y feministas, así como del ciberactivismo. Durante muchos años, sus manuscritos firmados con su nombre civil fueron rechazados por las editoriales a las que los mandaba. Consiguió publicarlos gracias a que sus textos se granjeaban anónimamente el aprecio del jurado de los distintos premios que ganó o, gracias al interés de pequeñas editoriales independientes (Touton, 2018: 204–205). Como investigadora feminista, exploró las posibilidades de Internet como espacio más horizontal y abierto para la creación y la imaginación feminista (de las cuales percibió rápidamente los límites); como mujer, del sur, de pueblo y de extracción humilde, parece una *rara avis*, en el ecosistema del campo cultural español. Además, es portadora de una enfermedad genética de degeneración ocular, tal como lo explica en su último ensayo *Frágiles. Cartas sobre la ansiedad y la esperanza en la nueva cultura* (2021: 165–196). Desde esta mirada, Remedios Zafra mantiene en su obra una constante: lleva años trabajando la manera de desplazar el logocentrismo abstracto y el ocularcentrismo de la cultura patriarcal occidental y de explorar formas que permitan decir otras subjetividades, dejando espacio para la ficción (la máscara como posibilidad y experimentación de personalidades) en el ensayo y un lugar para la reflexión especulativa en la ficción.

Si autoría y autoridad sostienen el sistema de poder patriarcal, la supuesta «muerte del autor», proclamada por Roland Barthes en 1967, no escapa completamente de esta

lógica. En un momento de emancipación feminista, las mujeres necesitaban y siguen demandando decir «yo» para constituirse como individuos y sujetos políticos (García Hubard, 2019: 267), para dar a conocer otras subjetividades y demostrar de esta manera que lo neutral y lo universal siempre han tenido nombre masculino. Por ello, a pesar de la tentación política y aunque lo pueda lamentar, Remedios Zafra sigue firmando sus obras y hablando desde un yo disfrazado, enmascarado o desnudado: «sigo sin reconocirme en un posible nombre colectivo» (*Los que miran*, 2016: 37). Por otra parte, el personaje público de Remedios Zafra lleva también una máscara: un mismo peinado perfecto y un rostro maquillado que buscan fijar la expresión, dotan sus apariciones de una intensidad especial y establecen una distancia protectora para ella. Ahora que su campo de visión se ha reducido mucho, la escritora cuida lo que da a ver de sí misma — «no voy a ser la naturaleza de tu cultura» (2015b)—, desde un afán de control sobre lo que se le escapa parcialmente (su propia imagen):

De hecho, hoy ha sido mi última clase con el bastón. Me he maquillado para la ocasión, pero la razón primera es que me maquillo porque usted sí puede y elige hacerlo o no. En mi caso, la dificultad de no verme empecina mi deseo y llena mi brocha de colorete. Es un gesto de resistencia que me convierte, estoy segura, en una imagen estrambótica y contrastada, de piel blanca y pómulos rojos, demasiado rojos. No importa, voy a mi guerra.

(*Frágiles*, 2021: 172)

Como vemos, el concepto de máscara es central en la obra de quien escribe desde una habitación conectada. Desde allí, busca espacios alternativos para la imaginación política, se inscribe en una genealogía (ciber)feminista, haciéndose cargo de la historia de quienes han sido meras voces pensantes detrás de identidades disimuladas, pero también de quienes han tenido que llevar siempre puesta la máscara del «ángel del hogar». En la idea de función autorial como máscara, como en la del avatar del mundo digital como máscara (Escandell Montiel, 2016: 12), se hace un uso metafórico de este concepto. Se conserva la idea de identidad parcialmente escondida, la de un doble al que se le insufla movimiento, la de un posible juego de ocultación-desvelamiento. Las funciones que desarrollan la máscara digital y la máscara-personaje pueden ser lúdicas y/o políticas, desde la voluntad del sujeto de protegerse, amedrentar o despistar. Escondido detrás de su cuerpo virtual, como detrás de una careta de tela o cartón, uno ve y percibe con sus propios ojos en contacto directo con la realidad o la pantalla, pero no es visto de la misma manera —con ellos vemos y/o hablamos sin exponernos demasiado a ser vistos—. Es decir que la máscara impone un reparto desigual de la percepción visual y de la identificación de las fuentes del discurso (salvo cuando se está en un baile de máscaras, donde todos se encuentran en un plano de igualdad). Sin embargo, en estos usos metafóricos, se pierde en parte la potencia turbadora del cuerpo enmascarado o encapuchado, ya sea en una fiesta, en un acto político o delictivo, capaz de percibir a través de sus cinco sentidos y de emitir su propia presencia. Se frustra también en parte la centralidad del rostro como lugar fundamental de la identificación y de la expresión de los afectos, así como la solidaridad física entre el rostro y una máscara que funciona tradicionalmente como una segunda piel. De esta forma, en el mundo digital, como en el de la literatura de ensayo, ficción o autoficción, hay una discontinuidad entre cuerpo e imagen disfrazada del cuerpo.

A partir de estas reflexiones preliminares, me propongo hacer un repaso de las ocurrencias del término «máscara» en la obra de Remedios Zafra —en nueve libros y un diálogo con María Ruido—. Considero que no hay solución de continuidad entre los distintos textos de Zafra, sino una circulación de ideas, cuestiones, personajes e hilos narrativos, con dosificación distinta de lo ficcional y lo especulativo. No se pueden

separar las obras más ensayísticas como *Netianas. N(h)acer mujer en Internet; Un cuerpo propio conectado. (Ciber)espacio y (auto) gestión del yo; (h)adas. Mujeres que crean, programan, prosumen, teclean; Ojos y capital; El entusiasmo. Precariedad y trabajo creativo en la era digital o Frágiles. Cartas sobre la ansiedad y la esperanza en la nueva cultura*, de las obras más ficcionales de Remedios Zafra como *Lo mejor (no) es que te vayas; # Despacio y Los que miran*. A partir de este rastreo, propongo analizar cómo funciona una nebulosa de conceptos que se articulan con el de «máscara» y leer un proceso evolutivo. La metáfora de la máscara ha pasado de ser una imagen periférica a ocupar una posición central en sus textos más recientes, en particular en el último de ellos hasta ahora publicado, *Frágiles*. Empezaré estudiando los conceptos de «cuerpo virtual» y de «avatar», así como la aplicación de la metáfora de la máscara a la escritura (como recurso para pensar y para sobrevivir en un mundo cultural muy precarizado). Estos presupuestos me llevarán a preguntarme de qué manera la autora pretende quitar máscaras impuestas y desnudar al otro para mejor desnudarse a sí misma.

2. DE LA NATURALEZA COMPLEJA DE NUESTROS «CUERPOS VIRTUALES»: MÁSCARA VIRTUAL COMO PERFORMANCE PROFILÁCTICA VS. MÁSCARA MUNDANA QUE SE ADHIERE A LA PIEL

¿Quién decide donde comienza y dónde termina uno mismo?
Remedios Zafra, #despacio

En su primer ensayo *Netianas. N(h)acer mujer en Internet* (2005), Remedios Zafra exploraba las posibilidades que ofrecía a las mujeres conectadas convertirse en «netianas», deudoras «del *cyborg* de Haraway y del *sujeto nómada* de Braidotti» (2005a: 19): un ser humano protegido detrás de la pantalla, prolongado o duplicado en un cuerpo virtual, fragmentado o idealizado en varios de ellos. ¿Era este cuerpo virtual una máscara? Aunque, en este ensayo aún no se abordara directamente el concepto, se intuía la mascarada en la idea de que «la interfaz es una manera de eliminar el rostro» (2005a: 42). El rostro es el que mejor fija una identidad, el que ofrece a la mirada directa del otro la posibilidad de «interpretarnos» (*Ojos y capital*, 2015: 93), y que traiciona y a veces revela de nuestra intimidad más de lo que queríamos enseñar: «Sobre este énfasis, no sorprende que muchos se blinden en la máscara percibiendo la fragilidad de andar diseccionados, con el pudor de sentir que les miran *por dentro*» (*Frágiles*, 2021: 109). Como mujeres, nuestro cuerpo viene precedido de un discurso normativo sobre cómo debería de ser, enmarcado por un canon estrecho y apremiante, sometido a un reparto desigual del campo visual que hace que se nos evalúe en cuanto aparecemos y que nos haga sentir constantemente presionadas por estar a la altura, tal como lo analizó Naomi Wolf en *The Beauty Myth*. La *performance* de género que la sociedad nos pide comúnmente a las mujeres es mucho más exigente que la de los hombres, y por consiguiente es mayor el prejuicio con el que la gente se nos acerca a partir de la lectura de nuestros cuerpos: «[...] tradicionalmente, las mujeres hemos estado precedidas de una imagen corporal sobre la que opinar y tomar partido de acuerdo a cánones y modelos mucho más opresivos y a menudo reductores» («Cuerpo y representación visual», 2019). La imagen que proyectamos de nosotras es en gran parte una imagen no elegida², o no del todo, donde

² «El cuerpo que habla o escribe siempre está vestido de cultura y de época. La cosmética y los vestidos también forman parte del cuerpo y nos permiten construirnos como lo que, en teoría, hemos elegido ser, hasta cuando, tal como sugería Barthes citando a Sartre, lo que elegimos representa 'lo que los demás han elegido' en nuestro lugar. Y aquí actúa un asunto clave para la representación individual y colectiva. Que las imágenes propias simultáneamente nos *sostienen* y nos *lastiman*» (2019).

cuesta que nuestro cuerpo se empodere porque se ve vulnerado por una serie de exigencias sociales que lo debilitan (tacones, ropa ligera o cerrada, cirugía estética, maquillaje...). Por eso, habitar un «cuerpo digital», es decir el que se expresa detrás de una pantalla, sin necesariamente encarnarse en una imagen-cuerpo precisa, es habitar un lugar donde desaparecen todas las tensiones vinculadas con la exigencia social de la apariencia cuidada, agradable y sonriente:

Y nuestros yoes digitales, ahí están, tan frescos siempre, sin colágeno ni vitaminas, protegidos del dolor físico, de los accidentes, y sobre todo de las miradas ajenas «*face to face*», de sus sonrisas, cuando suben al autobús. Ante la fragilidad de un yo expuesto a la versatilidad de las exigencias sociales, no parece trivial poder «ser en el mundo» sin exponerte excesivamente al cara a cara físico.

(*Un cuarto propio conectado*, 2010: 79)

De esta manera, «el cuarto propio conectado» se teoriza como un lugar de protección para la mujer vulnerable, un lugar de posible relajación, donde se puede quitar la máscara de su ser social y convertirse en un «cuerpo propio conectado». Ya no determinada por una edad, una apariencia, una distinción o un marcador social, un color de piel o de pelo, en un mundo *a priori* desjerarquizado y más horizontal, la internauta puede actuar olvidándose de las reglas del gran teatro del mundo para jugar con identidades postizas:

Me quito la máscara... (en este cuarto,
frente a esta pantalla puedo ser más yo)

(*Un cuarto propio conectado*, 2010: 106)

Una puede ser más libre en la intimidad y puede proyectar públicamente, cuando, como recuerda Zafra, la historia está plagada de mujeres que para su propia supervivencia o para conservar un espacio íntimo de libertad y expresión tuvieron que esconder quienes eran, fuera cual fuera su estrato social. En *(h)adas* (2013: 93), la ensayista analiza por ejemplo la «vida de fingimiento» de la científica y escritora escocesa Mary Somerville antes de quedarse viuda con veintiséis años (a su marido no le gustaba que las mujeres estudiaran). Retomando a Virginia Woolf, cuenta también a partir de un relato entre fantástico y alegórico la imposibilidad para un personaje humilde al que el yo literario llama «mamá» de quitarse de encima a su odiado «ángel de la casa»:

Les juro que en más de una ocasión logró mamá matar a su ángel, apuñalándolo y pateándolo con violencia su cuerpo de ángel de la casa. Sin embargo, como no tenía coche, ni sabía conducir, ni tenía certificados para lograr trabajo remunerado, ni era joven y era una mamá con «m», y no se atrevía a confesar a nadie su asesinato, tuvo que vivir con el cadáver de su ángel dentro de la casa. Sí, tal vez debiera haberlo tratado como a los residuos y las manchas y, como tal, restregarlo con lejía, pero, querámoslo o no, el ángel era parte de ella y no se atrevía a mandarlo por las cañerías de los desechos. Sólo esperaba paciente una descomposición natural, que nunca llegaba [...] El resultado, como todos saben, es que vivir con el cadáver de un ángel de la casa es prácticamente igual que vivir con el ángel mismo de la casa

(*#despacio*, 2012: 138)

En este movimiento de quitarse las máscaras impuestas, no elegidas, mundanas, patriarcales y de probarse otras máscaras, diseñadas por una misma, de forma experimental, lúdica y desprovista de consecuencias, habría algo que nos afectaría

profundamente, un elemento transformador, aunque fuera solo bajo la forma de huellas. A partir de *(h)adas*, Zafra precisa más explícitamente el doble uso (de signo contrario) del término de máscara en relación con la vida *on line*:

Piensen que la pantalla (como interfaz) favorece en el juego de la mediación hacernos «otro» o dejar de ser, temporalmente, lo que éramos. Es decir, permite un juego de máscaras que nos inventan (parcial o temporalmente), pero que también nos desnudan (dando la posibilidad de despojarnos de las máscaras cotidianas). Y que este ejercicio hablaría de una forma de «reversibilidad de efectos» en el movimiento identitario que nos interroga, ¿hasta qué punto la caracterización como «otro» deja huella?

((h)adas, 2012: 224)

Además de escapar del control social con sus posibles reasignaciones y represalias, la protección generada por la pantalla y el anonimato hace que el internauta pueda superar sus propios límites, haciendo preguntas que no haría «a cara descubierta» (*Ojos y capital, 2015: 49*) —por ejemplo, tenemos preguntas sobre la sexualidad, la enfermedad mental, el funcionamiento del cuerpo, las relaciones perversas en el trabajo o en la pareja, y pensamos en particular en los adolescentes, con todos los riesgos que esta ausencia de límite y control sobre las respuestas puedan implicar— o hacer realidad (virtual) sus «deseos más prohibidos» como afirma Servando Rocha en la exposición *La máscara nunca miente (2022)*. En cuanto a quienes viven socialmente como mujeres, la multiplicación de las máscaras, atuendos, maquillajes y la creatividad que pueda suponer su invención *on line* redundan en un mayor control de su propia apariencia. Supone, a la vez, para la internauta, una forma de despistar a sus interlocutores, para los que saca provecho de los saberes que se le han impuesto (cuidar de su apariencia y controlarla) para emanciparse del *diktat* y «agotar la identidad simbólica por exceso» (*(h)adas, 2012: 221*):

Por otra parte, creo que hay otra similitud que a las mujeres nos hace sentirnos especialmente cómodas en Internet y es la de la interfaz como espacio para el maquillaje. Anular el rostro mediante el maquillaje ha sido una conducta propia de la feminidad histórica. Hay una cierta familiaridad con el hecho de que en Internet todos estemos «maquillados» cuando, en la interfaz, damos forma a nuevas maneras de ser y de representarnos [...].

(Zafra, 2005b).

Además, unos años antes de la pandemia de coronavirus y el uso obligatorio tanto de la mascarilla como del teletrabajo, Zafra hace hincapié, en su reflexión, en la idea de una disposición «profiláctica», «sin peligros materiales, contaminaciones, procreación» (*Un cuerpo propio conectado, 2010: 22*). Esta protección viene a ser fundamental para quien se sabe doblemente vulnerable, por problemas de salud y porque como mujer se siente potencial presa de todo tipo de violencias y abusos, según unas circunstancias que alcanzaron más visibilidad unos años después con el anteproyecto de ley del aborto del Ministro Ruiz Gallardón y con la ola de testimonios y denuncias acarreados por el movimiento *#MeToo*.

Cuando Zafra alude más directamente a la adopción de un «avatar» como cuerpo replicado o disfrazado, no le concede el mismo potencial político que al de máscara en un sentido más amplio. Relata, por ejemplo, en *Un cuerpo propio conectado*, cómo para poder ver sin hacerse notar en el programa *Second Life* adoptó un «cuerpo-vestido estándar por defecto» (2010: 144) que surtió el efecto contrario, y la designó como novata a los ojos de los usuarios. La ilustración de ese «lugar-cuerpo que no termina de serlo»

como «heterotopía» (2010:163), solo parece ser una parte fijada y reducida de lo que ella entiende por «cuerpo virtual» manifestado en sus distintas máscaras, una pálida y torpe imagen que no agota las maneras en las que se puede manifestar un cuerpo conectado.

La autora prefiere, personalmente y en gran parte, la vida detrás de la pantalla, en particular porque debe echar mano de lupas o recurrir a audiolibros para leer³. Sin embargo, como era de prever en coherencia con su crítica al ocularcentrismo, y en consonancia con las exploraciones de muchas autoras feministas, Remedios Zafra lamenta la amputación de sentidos que implica la vida conectada y la privación de la carne:

Hoy sin embargo, la gente de esta parte del mundo ya apenas se mira directamente a la cara, media casi siempre una pantalla. Y la pantalla comienza a habituarnos a todo, y suaviza la realidad visualizada, y deja atrás, como recuerdo pasado de cuando frente a los otros llevábamos puesto el cuerpo, el olor, el tacto y la certeza de realidad de las cosas que arrastran la vulnerabilidad del mundo material. Ahora aquí casi todo es *imagen sin carne*.

(*Ojos y capital*, 2015: 17)

Finalmente, en sus últimos textos, Zafra parece haber abandonado toda ilusión utópica con respecto a las posibilidades de experimentos, invenciones y liberaciones proporcionadas por Internet y las redes sociales. En una de sus cartas a María Ruido expresa su decepción, y muestra un balance pesimista en el que la Web parece cumplir un papel de «fotocopiadora» del individuo conectado antes que proporcionar máscaras emancipadoras: «Internet está contribuyendo a reforzar un imaginario del sujeto reiteradamente autopresentado, expuesto y mercantilizado. Lejos quedaría aquella utópica deconstrucción de estereotipos que reclamábamos cuando la red era una suerte de erial en los noventa y las obras de net.art apuntaban al poder liberador de la interfaz para crearnos representaciones más diversas, menos limitadas a lo que muestra el cuerpo» (2019).

3. ESCRIBIR CON MÁSCARA: LAS VIRTUALIDADES DE LA FICCIÓN VS. LA MÁSCARA ENAJENADORA IMPUESTA POR LA PRECARIEDAD

[...] me gustaría acompañar reflexivamente a quienes, como usted, Sibila como máscara les permitió despojarse de la propia, descubrirse en otros muchos llamativamente parecidos.
Remedios Zafra, *Frágiles*

En la obra de Remedios Zafra, el lugar de la escritura frente a la pantalla y el de la navegación por Internet son el mismo: el de la habitación conectada percibida ante todo como espacio protegido y sustraído a la mirada. Es un lugar de comunicación auténtica donde la apariencia ya no constituye un filtro ni un sesgo: «pero no importa mi imagen, frente a este texto debo cuidar mi escritura no mi imagen, ustedes no me están viendo» (*(h)adas*, 2012: 46). Si en la historia de la literatura muchos autores varones han escrito desde máscaras, seudónimos o heterónimos, si la escritura ha estado en todos los regímenes autoritarios (y en algunos democráticos) bajo sospecha y, si escritores y

³ «En mi caso, no lo echo de menos, tiene que ver con los progresivos deterioros y vulnerabilidades del cuerpo y mis ojos que enferman. Cada vez más, me gusta dejarlo tranquilo en casa mientras habito en la red. La pantalla allí es ojo biónico que artificializa y contrasta un mundo para mí espeso y nebuloso» (Zafra, 2015b).

escritoras han arriesgado y siguen arriesgando la vida en ciertos países, camuflarse ha sido un recurso casi sistemático para las autoras en el pasado:

A poco que buceéis en las historias de las creadoras en el pasado veremos que muchas no han dispuesto del contexto para firmar sus trabajos, que «anónimo ha sido nombre de mujer». Que algunas han utilizado iniciales o seudónimos, que sus obras han sido apropiadas por familiares o parejas y que en determinadas culturas tener varios apellidos (primero el del padre, después el del marido...) ha sido asemejado a no tener ninguno.

(*El entusiasmo*, 2018: 155)

Como consecuencia, detrás de una pluma (y no digamos si se hace pensadora) casi siempre visualizamos hombres. Más de un 85% de los escritores presentes en los manuales escolares y, hasta 2017, en España, de los ganadores de Premios Nacionales, eran hombres. Hoy día siguen organizándose muchas mesas redondas y festivales en los que el porcentaje de escritoras presentes no supera el 15 o 20%. Por los textos de los que aún no se ha reconocido la autoría femenina, por el borrado de las huellas de las escritoras, por los impedimentos que han sufrido en la Historia las mujeres para acceder a la palabra pública o porque a menudo solo lo pudieron hacer en o desde los márgenes (como Ada Lovelace, cuya vida analiza Zafra en *(h)adas*), pero también por la falta de archivos que recojan las vidas menudas de las subalternas, las autoras de hoy no pueden pensar la Historia, la sociedad actual, ni imaginar mundos posibles, sin recurrir a la ficción. Como mujeres, necesitamos mirarnos en las historias que nos han precedido y en las de las demás. Cuando estas fallan, nos queda la imaginación, dice Zafra. Esta permite «intervenir» el pasado (*(h)adas*, 2013: 53) y dar pistas para cambiar el futuro. Frente a espejos que repiten y «teclean» el mundo, solo la ficción (*on* o *off line*) propone alternativas a lo ya conocido.

Para la autora andaluza, la ficción y los “personajes-máscaras” sirven como hipótesis y herramienta de reencantamiento del mundo. Distintos personajes arquetípicos, que atraviesan su obra, funcionan como experimentos científicos, como máscaras que se pone la autora o nos pone a los lectores y las lectoras para que nos miremos al espejo y comprobemos cómo nos sientan. Este acercamiento a la ficción, desvinculada de cualquier lectura ilusionista, se traduce a partir de los nombres de los personajes, nombres-resúmenes, simbólicos o abreviados en meras iniciales que funcionan casi como códigos de programación («La que está peor», «La humana-topo pusilánime», «la pequeña criatura del charco», «Adela», «A. D. », «Sibila», o «Milagros» y «Virtudes», detrás de las que se esconde sin duda una autora bautizada «Remedios»). La protagonista de *Los que miran*, que cuenta su proceso de duelo por la muerte de un hermano es claramente una máscara-transposición del yo autorial. A partir de un ligero desplazamiento, la escritora reflexiona sobre su propio recorrido afectivo e intelectual a raíz de la desaparición de su hermana («La vida al lado de nosotras mismas», 2018). Lo es también Carmen Jiménez, la protagonista de «La exiliada» en *Lo mejor (no) es que te vayas* (2007: 93–101). Como su personaje, Remedios Zafra procede de un entorno rural, y se inició en la lectura a través de los libros que su padre le traía al azar de las promociones (Touton, 2018: 203–204), en particular la primera parte de una enciclopedia incompleta en la que no había mujeres, por lo que ella y su hermana pensaban que las mujeres estaban en los volúmenes que les faltaba:

Realmente, elegir sus modelos de vida e imaginar su lugar en el mundo no le resultaba fácil estando en un contexto que se jactaba de ser masculino como el de la ganadería. Y la lectura en esto tampoco era de mucha ayuda. En las revistas sus referentes en poco se diferenciaban de las mujeres del pueblo. Las imágenes eran

distintas, su peinado y puede que su trabajo, pero en las telenovelas impresas que le dio su tía todas las mujeres aparecían como jóvenes obsesionadas con el matrimonio, no más. Y en los tebeos no encontró a ninguna mujer cabrera. Desilusionaba bastante.

Pero fue en sus dos volúmenes de una enciclopedia titulada «Historia de la Ciencia», donde ni por asomo aparecía una sola mujer, ¡qué decir de las posibles mujeres cabreras! Carmen sabía que lo suyo no era una ciencia, pero alguna foto o rastro indirecto de su existencia habría sido tranquilizador para «reconocerse» ella misma. Hasta cierto punto era imaginable, porque si las mujeres científicas eran invisibles en esos dos volúmenes como no iban a serlo las «no científicas». Habría que precisar que ella solo pudo corroborarlo desde la letra «A» hasta la «G» por lo que aún mantenía la duda de si, por alguna extraña regla taxonómica, «todas» estaban en el resto de tomos que le faltaban.

En cualquier caso, esto no supuso demasiado problema para Carmen Jiménez. Si bien la ausencia de modelos la confundía en ocasiones, nunca freno su imaginación. Es más, el reto le parecía estimulante pues así podía «imaginarlo todo».

(*Lo mejor (no) es que te vayas*, 2007: 98–99)

Sin embargo, si bien la ficción y las máscaras son imprescindibles para pensarse como mujer y escritora en un mundo conectado y neoliberal al que se quiere transformar, el posicionamiento de Zafra se sitúa en las antípodas del mito tradicional del escritor varón como «ángel del cielo» (*(h)adas*, 2013: 219). Según este, el escritor piensa desde la falta de encarnación, la denegación de sus necesidades corporales o de los cuidados de los que se beneficia, y filosofa presuntamente de manera independiente de sus condiciones materiales, su cuerpo y sus afectos. La dilución en un colectivo tampoco es posible para las que tienen que pelear para que las dejen decir «yo-soy» (Rodríguez, 2013: 178), en un contexto de asunción de nuevas subjetividades. Como ya dije en la introducción, Zafra reflexiona sobre esta imposibilidad de firmar colectivamente, de la misma manera que cuestiona la necesidad de la tribu desde la experiencia de su juventud en un pueblo del sur global y católico, donde la comunidad controla y culpabiliza a las mujeres que no se dedican a los cuidados. En la parte preliminar de *Un cuarto conectado*, Remedios Zafra recuerda que la gran arquitecta y jefe de orquesta del texto es un ser de carne y hueso, un ser situado, según la lección del feminismo:

En consecuencia, debo decirles que *existo*, que no soy una aplicación informática que escribe libros, ni un producto marketing de una potente editorial de moda. No soy un avatar manejado por varios sujetos —versión wiki— ni una ficción que hace de máscara de un experimento textual. Debo decirles que tengo un cuerpo, deseos, dudas y preguntas. Debo advertirles que escribo sobre el presente a través del cuerpo y «no desde una huida del cuerpo». Y que desde esta posición de materialismo *encarnado*, doy cuenta de mi propio localización desde una dimensión cultural y *geopolítica* que oscila entre el mundo urbano y el rural, entre distintas localizaciones del sur de una Europa decadente, y desde una dimensión temporal que se balancea entre la construcción de un nuevo siglo y la clausura de otro que no termina de irse del todo, una posición no estática, que cambia conforme escribo.

(*Un cuerpo propio conectado*, 2010: 14)

Cuando las consecuencias de la crisis económica de 2008 se hicieron más acuciantes, cuando se empezó a aplicar a rajatabla el Plan Bolonia y su organización en

la Universidad española, y, posteriormente, al calor de la pandemia del coronavirus y de su gestión, su posición de “materialismo encarnado” llevó a la profesora, investigadora y escritora a pensar la explotación y la (auto)explotación en un sector cultural y académico muy precarizados, competitivos y normalizadores. Al contrario de la reflexión que llevaría a cabo Javier López Alós en *Crítica de razón precaria. La vida intelectual ante la obligación de lo extraordinario* (2019) y en *El intelectual plebeyo. Vocación y resistencia del pensar alegre* (2021) en un diálogo estrecho con la obra de Zafra, ella coloca en el centro de su reflexión la necesidad de desenmascarar: «considero que conocer algo más la cultura presente en sus formas de precariedad exige un antropológico ‘juego de lentes’. La lente que implica observar con curiosidad crítica desata nudos y zarandea las ropas y las máscaras, sin obviar que una subjetividad mira posicionada» (*El entusiasmo*, 2017: 119)⁴. Además, como trabajadora cultural que no puede vivir de la escritura y que queda sometida, desde la academia, a una exigencia de superproducción acotada por normas absurdas y castradoras y por una burocracia kafkiana, pero también como feminista, la autora empezó a pensar la posición del escritor/escritora desde la reversibilidad y el dinamismo que le viene otorgando desde el principio de su obra a la máscara:

Querida amiga:

El uso de máscaras no supondrá para usted problema alguno en lo que quiero contarle. Con seguridad, una escritora está familiarizada con esos sustitutos que ponemos en escena para vernos desde fuera y aislar lo que la vida entremezcla y dificulta observar. Porque se me hace insuficiente reflexionar sobre los grados en que un trabajo puede acaparar la vida sin abordar aquellos capaces de infiltrarse en los recovecos de la intimidad, bajo la presión de un “buen hacer” y el prurito de entregarnos a un oficio. Como se sabe, los oficios son como máscaras. Pero, ¿qué pasa si la máscara no deja pasar el aire?, ¿qué ocurre si queda pegada a la carne?

(*Frágiles*, 2021: 155)

Para obtener reconocimiento, trabajo, réditos económicos, y desarrollar una obra coherente, el artista o la intelectual necesitan hacerse visibles, y esta visibilidad implica una continuidad en su identificación mediante su firma (*Frágiles*, 2021: 81). Esta necesidad tiene como consecuencia inmediata la imposibilidad de decir que no a las propuestas de trabajo, aún cuando los plazos son muy cortos y las condiciones malas (la famosa «autoexplotación», que es en realidad «explotación ajena» con un consentimiento forzado de la víctima), que a su vez desemboca en el agotamiento físico de la persona que no se beneficia de un «colchón económico» familiar, de un patrimonio heredado o de un *ethos* acomodado que le otorgaría más libertad. El trabajador cultural tiene que acumular este capital simbólico, con la esperanza de poder convertirlo algún día en un trabajo fijo o recibir por ello una correcta retribución económica. Y no se puede permitir desaparecer o mudar de rostro: «Y perder el nombre en estos tiempos es como perder la máscara y el crédito para quienes vivimos en la inestabilidad de necesitar ‘ser vistos’» (*Fragiles*, 2021: 73). Para protegerse, algunos intentan guardar el control sobre la máscara, y proteger su

⁴ López Alós nunca acude a la metáfora de la máscara, prefiere hablar la de la «jerga de camuflaje» (2021 :85): «Las exigencias de brillo constante están cada vez más interiorizadas y resultan poco compatibles con las peticiones de socorro. En un mundo competitivo y atravesado por el requerimiento de mostrar lo mejor de sí en todo momento, reconocer vulnerabilidad parece inconveniente incluso cuando necesitamos gritar auxilio. Así, esta fragilidad muchas veces se encuentra tan bien camuflada en exhibiciones de pirotecnia discursiva que apenas puede detectarse. Y ello a despecho del emisor, que ve una y otra vez cómo sus llamadas no son atendidas, con lo que acaso tienda a insistir en su misma confusión o abandone toda esperanza de ser primero percibido y después ayudado» (2019: 97).

yo detrás de la pantalla⁵, sin embargo el riesgo es de la adherencia de la máscara al sujeto, de que se confunda con el rostro o de que este rostro acabe desgastado, perdiendo sus colores, rasgos y expresiones, por llevar siempre una máscara puesta. Es decir, si lo decimos con otra metáfora, que la subjetividad impostada por el trabajador para adaptarse al sistema en el que se tiene que insertar puede vampirizar sus otras subjetividades: «Sin embargo, le diré que hay quienes, temiendo convertirse en desapasionados, sienten que es absolutamente insoportable fingir más tiempo ni limitarse al muro de los exabruptos o al confesionario del anonimato sin poder transformador, solo catártico. Y cuando en casa, se deshacen las máscaras, notan que la sonrisa se les cae y la cara se les ablanda, que envejecen diez años en un minuto, que el cuerpo les pesa, que varias veces al día prenderían fuego a la máquina y con las cenizas harían un verso o compost para las plantas» (*Frágiles*, 2021: 144).

Aquí la máscara es la que obliga a cualquier trabajador cultural o intelectual a fingir un entusiasmo siempre renovado al aceptar trabajar a cambio de un sueldo indigno o de un poco de capital simbólico añadido, pero que ve su propio entusiasmo inicial desmoronarse poco a poco, por la mascarada, por el agotamiento físico, por la falta de tiempo para pensar, porque le obligan a invertir sus energías en tareas desprovistas de sentido, etc. La máscara le sirve a Zafra para hablar de la pasión y la vocación, y de su instrumentalización por el sistema neoliberal, pero también la utiliza para reflexionar sobre cierta relación ética e intelectual con la creación. En el mundo académico, están los que se hacen los ventrílocuos de otros, se disfrazan de otros, el «hombre fotocopiado», que son los que no pretenden inventar nada, ni reflexionar sobre sus prácticas, y no necesitan encontrarle sentido a lo que hacen, funcionando como protagonistas de la reproducción de un mundo jerarquizado, desigualitario y conservador. El sistema de evaluación en la Universidad produce «hombres fotocopiados» y aparta o castiga a quienes se quitan la máscara o se niegan a ponérsela. Por eso, sobrevivir implica llevarla por lo menos de vez en cuando, con el riesgo de que se convierta en una segunda piel, en particular cuando ya no podemos cruzar un umbral físico que nos permita identificar un lugar donde somos trabajadoras y otro donde estamos en la intimidad, es decir cuando el teletrabajo se ha vuelto la norma (*Frágiles*, 2021: 106). Zafra proporciona un ejemplo sacado de su experiencia como profesora, mostrando cómo el sistema infravalora al estudiante que, desde el caos y la duda, plantea verdaderas preguntas e intenta reflexionar, y privilegia al «estudiante fotocopiado»: «Podría afirmar que el sujeto quedaba escondido, que ni rastro había de si el estudiante tenía dudas o si el asunto sinceramente le interesaba, que la máscara no dejaba ver si era humano o era máquina, si realmente lo leído y citado le había hecho pensar o preguntar cosas» (*Frágiles*, 2021: 117).

Sin embargo, recordemos que las máscaras dejan los ojos despejados, y la mirada desde la que se puede ver sin ser visto, es también la que puede expresar lo que el resto del rostro ya no puede transmitir, por estar escondido detrás de la careta. Hilando la metáfora, Zafra nos habla del sufrimiento de quienes han tenido que adaptarse al sistema por motivos económicos y de supervivencia y están pagando un precio demasiado alto por ello, de quienes ya no son capaces de quitarse la máscara del entusiasmo a pesar de

⁵ «La ansiedad del trabajador está también movilizada por la necesidad de aprender a vivir al lado de sí mismo, junto a sus registros y representaciones. Porque ahora la de muchos trabajadores sería una vida precaria, pero con ansiedad de famoso, expuesto y autocontrolado en el escaparate digital. Como respuesta, las estrategias de supervivencia a las que empuja el medio estimulan el parapeto y la máscara» (*Frágiles*, 2021: 139).

haberlo perdido, y, no habiendo perdido por completo la memoria, soportan difícilmente la luz que captan en los ojos de las demás:

Todos sabemos que las sonrisas forzadas no llevan luces en los ojos, que se produce un desajuste entre lo que la sonrisa dice y lo que la mirada narra, como vueltos para dentro, hastiados pero obedientes. Así los desapasionados aman el entusiasmo fingido. A lo sumo, si algo aún vive en su interior, querrán guiñar con complicidad a los otros : «Miradme, estoy aquí dentro, sacadme». Una cara puede disfrazarse de gestos, pero difícilmente (quizá los mejores actores pueden) unos ojos pueden blindarse ante la impostura cuando todavía late un conflicto en su interior.

(*Frágiles*, 2021: 143)

Como profesoras y protagonistas del campo cultural, nos incumbe advertir la luz en los ojos de los demás, y proteger a quienes la siguen teniendo de un sistema que pugna por explotar y luego formatear y vaciar por dentro a los apasionados. La propia Zafra acaba anunciando su rebelión en *Los que miran*, desde un yo autorial cansado de la representación que se le exige, dispuesto por fin a pagar el precio de la desnudez, a cambio de quitarse de encima las ansias, el agobio y la falsedad que tanto le corroen por dentro. Creo que este texto firma una ruptura en el recorrido como escritora de Remedios Zafra, traduce una resolución (pero también una duda acerca de las propias fuerzas que se sigue reflejando en *El entusiasmo* y en *Frágiles*) expresada en un futuro que se quiere profecía autocumplida:

¡Que no me llamen si me piden ser otra, si me confunden con otra! Despojada de mediadores y de máscara alcanzaré una paz que desde hace años no sentía. Aceptaré mi desaparición voluntaria de la farándula del aparentar, buscando recuperar mi libertad de pobre y semihumana que irá sobreviviendo, o no.

(*Los que miran*, 2016: 78)

4. QUITARSE LA MÁSCARA PARA MEJOR ENSEÑAR LAS VÍSCERAS: LO PERSONAL, LO ÍNTIMO Y LO AFECTIVO

Me pregunto si podemos perfeccionar el arte de la elipsis, si podemos practicar la ética del ahorro capitalista, o por el contrario sería mejor una purga —con la tripa del marrano se embute la sangre de las morcillas— para que nada se nos quede dentro [...].

Marta Sanz, *pequeñas mujeres rojas*

La filósofa, pensadora o teórica tiene que «travestirse de esa figura distancial, neutral, seria» (Segato y Álvarez, 2016: 6), lo que implica dejar fuera de foco la vida privada, los cuidados, las dolencias y las exigencias del cuerpo. Implica también acallar los afectos y las emociones, y prescindir de la risa o generarla de manera muy controlada. En toda su obra, Remedios Zafra, siguiendo a las feministas de los años 70, cuestiona la separación entre vida privada y pública, recordando, por una parte, que esta separación ha contribuido a invisibilizar a ciertos sujetos y a empobrecer la ciencia, y, por otra parte, que este dogma sirvió para proteger a los hombres que practicaban en la intimidad lo contrario de lo que predicaban en público: «El reconocimiento se sustentaba en que todo lo que se hacía en la esfera privada fuera invisible para el mundo como resorte de libertad y contradicción de aquellos que creaban las normas, deslegitimando la voz de las mujeres como habituales testigos de la vida y las contradicciones entre el afuera y la intimidad» (*Ojos y capital*, 2015: 44). Desde esta convicción, Remedios Zafra ha ido abriendo cada

vez más la puerta de su intimidad: en las primeras obras, se desvelaba a través de algunos de sus personajes-máscaras, o de manera muy metafórica. A partir de *Los que miran*, aunque el yo, el hermano Manuel y el sobrino León sigan siendo máscaras, la experiencia real del duelo es tan punzante que la exposición se hace mucho más directa. Finalmente, me parece que en *Frágiles*, en particular en el capítulo IV «Cartas sobre el cuerpo adjunto (frágiles y productivos)», la escritura se hace casi autoficcional y el desvelamiento de la privacidad se reivindica aún más claramente como necesidad política feminista, como lo justifica la autora al final del libro:

Ahora bien, esos cuerpos que con frecuencia fluyen en nuestros textos llevan auestas el peso de la contención, de haber estado reprimidos por mucho tiempo e incluso estigmatizados parcialmente. No extraña que, como símbolo de las intimidades voluntariamente liberadas, artistas y poetisas feministas desplieguen el cuerpo desde la intimidad de sus agujeros supurantes. No solo vulvas, también bocas que hablan.

Las posibilidades feministas de la autonarración de mundos íntimos y privados parecen haber explotado en los últimos años. Hay en ellas un ejercicio de pronunciamiento del yo, de verbalización y difusión de lo no-normalizado y escondido culturalmente, pero también de lo que siendo íntimo ha sido abusivo. [...] Publicar aquello que culturalmente nos enseñan a sentir íntimo e indecible mientras nos daña y empequeñece es una cuestión política.

(*Frágiles*, 2021: 258)

En efecto, en la narrativa y el ensayo, y muy al contrario de lo que dejan pensar las acusaciones de puritanismo que, desde una parte del sector cultural, se dirige a las feministas, muchas escritoras españolas actuales practican una «poética de la obscenidad» (Touton, 2021: 31) muy política y emancipadora, que tiene también como objetivo este «desenmascaramiento» de la realidad. Pienso, entre otras, en Cristina Fallarás, Natalia Carrero o Gabriela Wiener, como en *Llamada perdida* de esta última: «Creo que lo más honesto que puedo hacer literariamente es contar las cosas como las veo, sin artificios, sin disfraces, sin filtros, sin mentiras, con mis prejuicios, obsesiones y complejos, con las verdades en minúsculas y por lo general sospechosas. [...]» (Wiener, 2015: 8). Este es un tema que Marta Sanz, que dialoga también conscientemente con el pensamiento de Zafra, ha desarrollado de manera casi obsesiva y con cierta intensificación desde la publicación de *Clavícula* en 2017 y que encontramos asimismo en su introducción al libro colectivo *Tsunami* y en *Pequeñas mujeres rojas*:

Cuando escribo —cuando escribimos— no podemos olvidarnos de cuáles son nuestras condiciones materiales. Por eso pienso que todos los textos son autobiográficos y a veces la máscara, las telas sinuosas y las transparencias que cubren el cuerpo son menos púdicas que una declaración en carne viva. [...] El estilo es hablar de la tripa que se me ha roto. Puede que la incomodidad —el flato, la hemorroide, la fibra tumoral— me enturbie la inteligencia. Puede que esté profundamente equivocada. También me interesa cuánto me van a pagar por mis esfuerzos.

(Sanz, 2017: 50)

Estas recurrencias en la necesidad de enseñar las vísceras y rasgar las máscaras no es casual, porque, como he podido observar desde 2013, las escritoras se están leyendo cada vez más unas a otras, y empiezan a tejer un pensamiento colectivo que no necesita del visto bueno de la autoridad masculina dominante en el campo del saber. Asimismo es muy significativo que *Frágiles*, el último ensayo de Remedios Zafra, cobre la forma de

cartas a una lectora. La autora escribe cada vez más desde la intimidad y la fragilidad autoconsciente y asumida. Esto le sirve para pensar mejor un «nosotras» que no pretende representar a un colectivo homogéneo, ni a un clan, ni a una tribu, sino convertirse en un lugar seguro y solidario para el diálogo y en un espacio para pensar juntas desde la afectación:

Yo diría que la fuente de la escritura que nos enreda en esta misiva amplificada es la intimidad como vía para el autoconocimiento también en lo relativo a nuestras esperanza. Nace de la tarea de frotar y desincrustar las máscaras sabiéndonos protegidas, aliadas en una solidaria vulnerabilidad compartida. De la intimidad germina la conciencia no cuando nos resignamos con el vómito, sino cuando es *autonarración*. Pero de ella nacen también otras muchas formas, así como la lava, el humo, las piedras y la ceniza salen de un mismo volcán. Abro las ventanas voluntariamente para usted y usted responde de manera recíproca. Algo aquí nos iguala, diría incluso fraternalmente.

(*Frágiles*, 2021 : 257)

Las escritoras enseñan su cuerpo de la manera más cruda posible, pero también sus sentimientos, en particular cuando aquellos no están conformes con la sentimentalidad blanda a las que el prejuicio los quiere limitar. En efecto, las mujeres han sido domesticadas también para controlar la expresión de sus sentimientos en público, simular la felicidad o la satisfacción, y esconder las emociones que deforman su rostro y lo afean, en particular la rabia. La reputación de aguafiestas (*killjoy*) de las feministas (Ahmed y Bonis, 2012) debe vincularse con su falta de atractivo, en opinión de sus detractores. Sin embargo, en *Los que miran*, los cuestionamientos no van por ahí, sino por el miedo a que un texto que expone el sufrimiento carezca de atractivo en una sociedad, por una parte saturada de noticias catastróficas, y por otra parte, presa de una voluntad de consumir productos culturales alentadores. Quizá fue por este temor al rechazo del público, por lo que la difusión de esta importante novela ha sido escasa, y la promoción que le hizo la narradora nula. En él, la máscara cumple varias funciones. Primero, la máscara-cámara con la que la protagonista filma a su sobrino le permite seguir comunicándose con él, protegiéndolo del dolor que puedan transmitir sus expresiones faciales: «Solo una cámara me puede hacer de máscara para ver, mientras oculto un ojo desencajado por no encontrar respuesta ni sentimiento que alivien; por no ser capaz de interpretar esa obsesiva inclusión de la frase, a modo de estribillo ‘Mi papa se ha muerto’ entre sus escenas diarias» (*Los que miran*, 2016: 55). Segundo, la máscara es también la de la muerte inconcebible e inaceptable del hermano, que la protagonista sueña con poder quitar de la cara amada para dar fin a la función y volver a encontrarse con su hermano vivo:

Celebramos el fin de la representación. Todos nos preparamos para desvelar el fingimiento compartido, que la enfermedad termina como termina el primer acto de una obra y, cuando todos aplaudan, él se marchará a una habitación que funcionará como camerino para despojarse de su máscara pálida, sus pastillas de mentira y sus heridas de goma. Y al reunirse de nuevo con nosotros, libre de los atributos de la enfermedad, nos dirá que abandona definitivamente esa función, que ya no actuará más con ese papel que tan bien ha representado durante demasiado tiempo.

(*Los que miran*, 2016: 61)

Pero el uso más fecundo tiene que ver con la metáfora hilada del rostro que pierde sus facciones. No solo la máscara permite decir el dolor del duelo y la imposibilidad de

la asimilación de la pérdida, sino que la narradora apela a ella por su poder transformador y apaciguador:

Solo pasó que una noche me encontré la imagen de ahora. De madrugada, tras encender la luz y asomarme al espejo de la habitación. Mis manos recorrieron mi nueva cabeza y así descubrí que todo era absolutamente liso, sin irregularidades ni bultos, sin rasgos ni cejas, nada con lo que poder mostrar desengaño, ternura o indignación. Ni siquiera los ojos que Deleuze y Guatarri, o Kafka, señalaron como garantía y reducto de lo humano. Sin agujeros negros, sin *cabeza de clown*, sin *Pierrot lunaire*.

(*Los que miran*, 2016: 59)

Al borrarse los rasgos faciales, queda una superficie lisa que sería una especie de máscara absoluta, no superpuesta al rostro sino anterior a él —me imagino una especie de axolotl sin ojos, aunque la metáfora que utiliza remite más bien a un armadillo—, como si al no poder expresar dolor ni poder ser contemplada mientras sufre, la protagonista dejara de poder experimentarlo. Parece dispuesta a abandonar una parte de su humanidad con tal de dejar de sentir: «Liberada de los atributos del rostro, siento una paz extraña, como la de esos animales que pueden plegarse sobre sí mismos y pasar desapercibidos, camuflándose e invisibilizando aquello que los identifica, evitando ser escrutados por otros, como desactivándose hacia fuera» (*Los que miran*, 2016: 60). Como en el uso de las máscaras rituales, la persona presente se hace ausente, pero la máscara ya no es un objeto que se activa cuando un sujeto se la pone, sino que el sujeto mismo se convierte en una máscara ambivalente: deshumanizado (desactiva sus sentidos y sus emociones) y, por ello mismo, capaz de sobrevivir al dolor gracias a su transformación.

5. CONCLUSIONES

En la obra de Remedios Zafra, la metáfora de la máscara es clave. Su recurrencia y uso polisémico tienen que ver, quizá, con la pulsión de la autora de ver sin ser vista, para compensar el hecho de que a menudo sea vista antes de llegar a ver. Pero el uso que hace de la máscara se tiene que relacionar sobre todo con el lugar marginal al que se ha relegado a las mujeres en la historia del conocimiento, que tuvo como correlato la descalificación de aquellas que no acataron el mandato del silencio. Escondidas detrás de una máscara, las mujeres pueden dar rienda suelta a su ansia de saber e intervenir en la producción de conocimiento, sin que se cuestione su autoridad. De esta forma, pueden mostrar lo abyecto en su dimensión fisiológica y moral, para pensar mejor el lugar del cuerpo, y de las jerarquías y sus violencias en la sociedad pasada, actual y futura. Desde allí, pueden *desenmascarar* los sistemas opresivos —«Por ello, considero que en gran medida esta autoexplotación es una nueva máscara de viejas formas de dominación que tiene su claro modelo en el patriarcado»— (*Frágiles*, 2021: 94) y destapar en su falsedad las mundanidades y los discursos huecos y manipuladores. Por otra parte, el poder transformador de la máscara es emancipador en la medida en que permite experimentar otras vidas, camuflarse y retirarse de la propia vida, pero también «infiltrar la alteridad» para cambiar el mundo: «Y me digo: no cabe la inacción, cabe probar nuevos caminos. Pongamos: mutar desde dentro, infiltrar la alteridad y profundizar frente a la opresión simbólica de un mundo veloz y excedentario. O quizá (es una tentativa) transformar políticamente los marcos de fantasía (ficción) o, de nuevo, otro y más renovado intento de recuperar los vínculos de solidaridad entre iguales (revolución)» (*El entusiasmo*, 2017: 228).

La posibilidad de publicar, ser leído o leída, obtener reconocimiento y entrar en un círculo de textos que dialogan entre sí, tal como teoriza Albert Jornet Somoza en su tesis *Un pensar vulnerable. El ensayo de la precariedad en el campo intelectual español de la crisis económica (2008-2018)*, depende del uso de máscaras y de la adopción de ciertos códigos:

Para ello –nos invita a pensar esta imagen–, el uso de la máscara supone un requisito casi inexorable, pues sólo en la medida en la que éste reproduzca ciertos códigos de conducta –textuales, simbólicos, culturales– el espacio público podrá *reconocerlo* como «alguien que piensa» y será en última instancia capaz de otorgarle cierto estatus y *reconocimiento* –de los que puede derivar la obtención de pingües o succulentos dividendos, o incluso de cierto *modus vivendi*. En este juego de espejos y de familiaridad entre personajes, pues, se actualiza lo que en este trabajo hemos señalado como el *régimen de representación intelectual*.

(Jornet Somoza, 2020: 549)

Al tejer solidaridades literarias y redes de metáforas, al sustituir unas máscaras por otras, al desnudar y desnudarse, las escritoras están dibujando un nuevo marco para la expresión literaria del pensamiento, desplazando la autoridad masculina tradicional y ensayando otro tipo de relación autorial con el texto. Remedios Zafra que es, en mi opinión, la que más precozmente y de manera más continuada ha estado pensando estas cuestiones contribuye así, a transformar el *régimen de representación intelectual*.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Ahmed, Sara y Oristelle Bonis (2012). «Les rabats-joie féministes et autres sujets obstinés». *Cahiers du genre*, 2.53: 77–98.
- Costa, Jordi y Servando Rocha (2021). *La máscara nunca miente* [exposición]. CCCB (Centro de cultura contemporánea de Barcelona), 15/12/2021-01/05/2022.
- Escandell Montiel, Daniel (2016). *Mi avatar no me comprende: cartografías de la suplantación y el simulacro*. Delirio.
- García Hubard, Gabriela (2019). «De la deconstrucción del autor a la plasticidad de la autora». En Aina Pérez Fontdevila y Meri Torras Francès (eds.), *¿Qué es una autora? Encrucijadas entre género y autoría* (pp. 265–299). Icaria.
- Guerra, Jahel y Lorena Álvarez Chávez (2021). «Las Migras de Abya Yala». LATFEM (periodismo feminista), 13 de marzo. <https://latfem.org/la-capucha-como-aliada/>
- Jornet Somoza, Albert (2020). *Un pensar vulnerable. El ensayo de la precariedad en el campo intelectual español de la crisis económica (2008-2018)* [tesis inédita]. Universidad de Barcelona. <http://diposit.ub.edu/dspace/handle/2445/149565>.
- López Alós, Javier (2019). *Crítica de la razón precaria. La vida intelectual ante la obligación de lo extraordinario*. La Catarata.
- López Alós, Javier (2021). *El intelectual plebeyo. Vocación y resistencia del pensar alegre*. Taugenit.
- Rodríguez, Juan Carlos (2013). *De qué hablamos cuando hablamos de Marxismo*. Akal.
- Sanz, Marta (2017). *Clavícula*. Anagrama.
- Segato, Rita Laura y Paulina Álvarez (2016). «‘Frente al espejo de la Reina Mala’. Docencia, amistad y autorización como brechas decoloniales en la universidad», *Cuadernos para el debate del Instituto Varsavsky*, «Pensar la universidad desde una crítica de la colonialidad», abril, 4–19.

- Touton, Isabelle (2018). *Intrusas. Entrevista con 20 mujeres escritoras*. Instituto Fernando el Católico.
- Touton, Isabelle (2021). «Ensayos y no ficción de autoría femenina». *Quimera*, «Miradas sobre el campo literario español», 446, febrero, 29–32.
- Wiener, Gabriela (2015). *Llamada perdida*. Malpaso.
- Wolf, Naomi (1990). *The Beauty Myth. How Images of Beauty Are Used Against Women*. Chatto & Windus.
- Zafra, Remedios (2005a). *Netianas. N(h)acer mujer en Internet*. Lengua de Trapo (III Premio de Ensayo Caja Madrid).
- Zafra, Remedios (2005b). «Netianas. N(h)acer mujer en Internet: Entrevista a Remedios Zafra», *Mujeres en red. El periódico feminista*. <https://mujeresenred.net/spip.php?article154>.
- Zafra, Remedios (2007). *Lo mejor (no) es que te vayas*. Ministerio de agricultura, pesca y alimentación (I Premio Literario Mujeres del Medio Rural y Pesquero).
- Zafra, Remedios (2010). *Un cuarto propio conectado. (Ciber)espacio y (auto) gestión del yo*. Fórcola,
- Zafra, Remedios (2012). *#Espacio*. Caballo de Troya.
- Zafra, Remedios (2013). *(hadas). Mujeres que crean, programan, presumen, teclean. Páginas de espuma* (Premio Málaga de Ensayo 2012).
- Zafra, Remedios (2015). *Ojos y capital*. Consonni.
- Zafra, Remedios (2016). *Los que miran*. Fórcola.
- Zafra, Remedios (2018a). *El entusiasmo. Precariedad y trabajo creativo en la era digital*. Anagrama (Premio Anagrama de Ensayo).
- Zafra, Remedios (2018b). «La vida al lado de nosotras mismas», *El País* [carta blanca], 13 enero, https://elpais.com/elpais/2018/01/08/eps/1515415072_121641.html
- Zafra, Remedios y María Ruido (2019). «Cuerpo y representación visual. Un diálogo entre Remedios Zafra y María Ruido», *Correspondencias* [en línea], del 25 de abril al 4 de julio, http://correspondencias.fotocoleccion.org/?fbclid=IwAR2hJA62sVeKqoW437uiB1-J0vPty4VDG6txCMHsWe9z_OfTj1FTu8zCq-M
- Zafra, Remedios (2021). *Frágiles. Cartas sobre la ansiedad y la esperanza en la nueva cultura*. Anagrama.