

**LO QUEER COMO MECANISMO LITERARIO: MÁS ALLÁ
DE LOS BINARISMOS A TRAVÉS DEL CUERPO MONSTRUOSO**

**QUEER AS A LITERARY MECHANISM: BEYOND BINARISMS
THROUGH THE MONSTROUS BODY**

OLIVIA MAGAÑA ANDALUZ

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE BARCELONA

Resumen: En este artículo tratamos de analizar de qué manera lo *queer* se presenta como una alternativa a las dinámicas tardo-capitalistas y patriarco-coloniales poniendo en el centro los cuerpos monstruosos, es decir, articulando una propuesta que intenta ir más allá de los binarismos inherentes al orden masculino. En concreto observamos cómo esta cristaliza en el ámbito literario con la proliferación de novelas políticas que se construyen en la apertura y la monstruosidad, como ficciones referenciales afectivas. Para ello, hemos decidido usar como ejemplos dos obras *queer* de formato multimodal: *El bebé verde. Infancia, transexualidad y héroes del pop* (2016) de Roberta Marrero y *Orlando. Mi biografía política* (2023) de Paul B. Preciado, porque nos permiten comprender con mayor claridad lo que entendemos por literatura *queer*.

Palabras clave: literatura *queer*, cuerpo, monstruosidad, Preciado, Marrero.

Abstract: In this article we try to analyze how queer is presented as an alternative to late-capitalist and patriarchal-colonial dynamics by placing monstrous bodies at the center of their proposal, going beyond the binarisms inherent to the masculine order. Specifically, we observe how queer epistemology crystallizes in the literary sphere with the proliferation of political novels that are built on openness and monstrosity, as affective referential fictions. To this end, we have decided to use as an example two queer works in multimodal format: *El bebé verde. Infancia, transexualidad y héroes del pop* (2016) by Roberta Marrero and *Orlando. My political biography* (2023) by Paul B. Preciado, because they allow us to understand better what we call queer literature.

Keywords: queer literature, body, monstrosity, Preciado, Marrero.



1. Un pequeño prefacio «autobiográfico»

Cuando teníamos dieciséis años decidimos formar en mi instituto una Asamblea Feminista. Cada viernes nos reuníamos después de clase en un aula del centro y abordábamos temáticas diferentes relacionadas con el género. Por entonces, apenas se hablaba de feminismo y Nuria Varela estaba en boca de todos con su obra *Feminismo para principiantes* (2014), libro de cabecera para nosotras.

En este contexto, recuerdo dedicar una sesión entera, infinita, a debatir sobre la palabra *queer* con nuestras compañeras. Con tan solo dieciséis o diecisiete años y una ingenuidad casi intacta protagonizamos una conversación intensa sobre qué significaba ser mujer o ser hombre, incluso nos planteamos si la etiqueta *queer* era contradictoria en su origen.

Ninguna de aquellas voces adolescentes consiguió comprender qué significaba, dar una definición exacta y delimitada. Tampoco la RAE lo ha conseguido hoy en día. Poco después, nuestra profesora de Historia, Yolanda, invitó a Urko Alex García, activista trans, a que viniera a la asamblea. No conservo muchos recuerdos de mi adolescencia, pero sí recuerdo con nitidez aquel día en el que aprendí a ponerme barba postiza gracias a Urko y me pareció fascinante.

Esta anécdota que puede parecer, *a priori*, irrelevante, constituye, en cierto modo, el eje central de esta monografía, porque en esa incapacidad para definir qué es lo *queer* radica su potencialidad política; porque ese gesto en el que yo, percibida como una mujer, aprendí a ponerme barba, encarna las prácticas literarias y políticas de lo *queer*, que pone en el centro de su propuesta el cuerpo monstruoso o en palabras de Paul Preciado «los cuerpos a través de los que la mutación llega para quedarse» (Preciado, 2023, 38).

De este modo, para comprender mejor nuestra monografía hemos de comenzar dejando claras las coordenadas desde las que escribimos: lo trans o lo *queer* no es aquí tan solo un sentimiento identitario, no es nacer en un cuerpo equivocado ni un concepto de disforia producido por las dinámicas capitalistas para incapacitar a aquellas personas que están más allá de los binarismos (como si hubiera alguien que pudiera no estarlo).

Como se acabará observando en esta monografía, nuestro objetivo es trabajar lo *queer* en relación con la literatura, rastreándolo en la obra literaria no solo a nivel temático sino, por un lado, como herramienta de construcción del artefacto ficcional y, por otro lado y, sobre todo, como núcleo de una propuesta epistémica que intenta esbozar una salida al capitalismo tardío o, en palabras de Preciado, al «régimen petrosexorracial» (Preciado, 2023).

Por ello, cabe aclarar desde un principio que no utilizaremos el término «literatura *queer*» para hacer referencia a aquellas producciones literarias que temáticamente hablen sobre el colectivo LGTBIQ+, introduzcan personajes disidentes o cuenten una historia de amor marica. Con «literatura *queer*» nos referiremos a

aquellas obras literarias en cuyo proceso de construcción se utilice lo *queer* como referencia, obras que propongan políticamente salidas a las dinámicas tardo-capitalistas y patriarco-coloniales a través de la dinamitación de las categorías.

Además, pese a que trabajaremos con autores que han nacido en España (Roberta Marrero y Paul Preciado), la realidad es que los límites nacionales no son funcionales en la literatura *queer*. Hemos de pensar que su objetivo es la dinamitación de categorías cerradas en favor de una categorización abierta y en constante movimiento, por lo que en muchas de las obras veremos una convivencia de lenguas e identidades.

Para ello, partiremos de la vinculación entre literatura y política, cuestión que podría parecer evidente, pero que cabe recordar y matizar debido al amplio número de académicos y periodistas que parecen alzar la bandera en favor de una cultura apolítica y, por tanto, se erigen como firmes defensores de la tan famosa autonomía del arte, inexistente realmente en la gestación y recepción de cualquier obra.

Después, hablaremos brevemente de la autoficción y la autobiografía y llevaremos a cabo un pequeño recorrido desde la literatura testimonial hasta la autoficción contemporánea o novela política. Como veremos, la segunda no podría existir sin la primera, pero apreciaremos, sobre todo, los matices que las diferencian.

En tercer lugar, veremos cómo el cuerpo monstruoso y el terror determinan las propuestas literarias *queer* tomando como referencia, especialmente, el cómic *El bebé verde. Infancia, transexualidad y héroes del pop* (2016), de Roberta Marrero, y la película *Orlando. Mi biografía política* (2023), de Paul Preciado, basada en la novela de Virginia Woolf,¹ a quien también cita y reconoce Marrero como referente de lo trans o lo *queer*.

En este proceso cuestionaremos la propia etiqueta de autoficción o (auto)biografía y también, en contraposición, la de ficción, por las implicaciones políticas que tiene la clasificación genérica y su impacto e influencia social a través de los medios de comunicación o los premios literarios. Veremos, así, de qué manera la literatura *queer* está, también, más allá de la división de géneros en la literatura.

A través, principalmente, de estas tres obras (si tenemos en cuenta la novela de Woolf como punto de partida de la obra cinematográfica de Preciado), y de muchas otras que irán asomándose disimuladamente conforme hagamos referencia a uno u otro aspecto de la literatura *queer*, podremos concretar la abstracción de la propuesta epistemológica *queer* o de la «dysphoria mundi» de Preciado en herramientas políticas concretas: las obras literarias.

¹ Una novela que, por cierto, fue cancelada en su representación teatral en Madrid por las políticas ultraconservadoras de Vox.

2. Breve genealogía de la literatura *queer*: de la autoficción a la novela política

Ningún filólogo renegará de una visión histórica de la literatura. No nos asombra, si entramos en las aulas (universitarias o no), observar una tendencia a enseñar (y aprender) literatura enmarcando la producción literaria en un contexto histórico. Los profesores inciden constantemente en la importancia de las coordenadas biográficas para la comprensión de la producción literaria, porque parece ser que Barthes no debió matar al autor con suficiente contundencia.

No será una novedad ni, por lo tanto, nada descabellado afirmar que toda obra literaria es política tanto en su concepción como en su recepción, pues su escritura, del mismo modo que su lectura, estará determinada por las coordenadas sociopolíticas en las que el autor escribe o en las que el lector lee.

Sin embargo, en las últimas décadas, parecen estar produciéndose cambios en el tejido social que se reflejan, también, a nivel literario con una gran proliferación de novelas, especialmente autoficcionales, que intentan ir más allá de esta visión política de la literatura en tanto producto histórico. Estas obras entremezclan afectos y ficcionalidad para construirse como artefactos abiertamente propositivos a nivel político, desplazando las formas que tenemos de construir y leer ficciones.

Esto habría sido imposible sin el camino que, previamente, recorrieron muchas escritoras de la segunda mitad del siglo XX. Por ello, es necesario llevar a cabo una pequeña genealogía de la literatura *queer* o novela política que nos permita comprenderla en su totalidad, y observar cómo este retorno de lo político en la literatura no es algo novedoso, sino un proceso de gestación lenta que debe mucho al movimiento feminista y decolonial que tuvo lugar a lo largo del siglo XX.

En este sentido, no podemos perder de vista que una de las grandes referentes de literatura *queer*, Gloria Anzaldúa, mencionada como tal por el propio Preciado en su ensayo *Dysphoria Mundi* (2023), publica en estos años, concretamente en 1987, su obra *Borderlands/La frontera* en la que, a través de la figura de la mestiza, formula una propuesta basada en la filosofía decolonial y la lleva a la práctica construyendo una ficción referencial política y fronteriza, que de manera temprana refleja a lo que, casi medio siglo más tarde, aspirará lo *queer*.

Si Gloria Anzaldúa es *queer* (ella misma se proclama como tal) no lo es, tan solo, porque sea una lesbiana abiertamente declarada, sino porque sitúa en el centro de su propuesta lo trans, lo transnacional, lo transgénero o, en otras palabras, la dinamitación de los binomios propios de un orden masculino colonial.

La frontera, un espacio pensado por la filosofía decolonial para hacer referencia a aquel lugar al que se relegan las identidades disidentes, es, así, el espacio donde lo *queer* acontece y se desarrolla, un espacio en el que convergen una heterogeneidad de formas-de-vida sin jerarquías de poder de por medio.

Por otra parte, a nivel literario, lo que en esta monografía se denomina «literatura *queer*» encuentra su origen, a nivel europeo, en una primera tendencia o cambio en el ámbito literario: una proliferación de testimonios y autobiografías que intentan dar cuenta del horror vivido durante la Segunda Guerra Mundial y la

Guerra Fría y que, dentro de las denominadas «escrituras del yo», configuran una literatura del horror o del trauma.

En España, las consecuencias del régimen franquista hacen que el giro subjetivo se manifieste de manera tardía y llegue al país tras un gran proceso de transición e industrialización con novelas que narran especialmente el trauma de la Guerra Civil, la posguerra, la dictadura y el terrorismo con autores como Juan José Millas, Aramburu o Almudena Grandes.

Ahora bien, para comprender el matiz que diferencia la literatura *queer* de la literatura testimonial, cabe cuestionar su potencial político porque, pese a que la autoficción testimonial politiza la literatura haciendo visible el horror, la constante utilización de un «yo» que concibe su contexto histórico como mero marco de acción y no como rasgo que influye en su identidad tiene varias consecuencias políticas: por un lado, acentúa la individualidad y, por otro lado, pone el foco en una melancolía inmovilizadora que propicia la pérdida del presente y el futuro, en favor de un pasado cerrado e inamovible.

En este sentido, David Becerra, estudioso de este campo, sostiene que, en este tipo de novelas testimoniales que él ha denominado «novelas de la no-ideología», «lo político queda desplazado por conflictos de corte individual, psicologista» (Becerra, 2021: 71). Es decir, la afectividad no acaba de convertirse en una cuestión comunitaria, y la obra invisibiliza los mecanismos biopolíticos del poder. Por ello, será relevante el movimiento de Paul Preciado en su película, convirtiendo la biografía de Orlando en una biografía colectiva.

De este modo y a diferencia de la literatura *queer* contemporánea, podríamos establecer que estas obras carecen de un motor propositivo, se construyen sobre la muerte de la imaginación política, sobre la resignación, y la falta de expectativas y, además, contribuyen a una perpetuación de las dinámicas neoliberales en las que se exalta la individualidad, y se erradican los espacios colectivos.

Pese a ello, debemos reconsiderar y reconocer lo que nos han legado. Hoy en día, con perspectiva, podemos comprender o leer estas obras desde otro punto de vista, concibiéndolas como el germen de lo que es hoy la literatura *queer* y del cambio que se está manifestando social y culturalmente en nuestras sociedades. Autoras como Annie Ernaux, Amelie Nothomb o Iris Murdoch forman parte de una generación que comenzó a situar la experiencia personal como eje de narrativas históricas y políticas.

Como protagonistas de la denominada literatura del yo o giro afectivo, estas autoras vieron en la autoficción un camino para dar cabida a la disidencia. La autoficción parece ser, para ellas, otra manera de hacer historia, una historia que está más allá del cientifismo objetivo, de la literatura masculina y que sitúa la emoción y la subjetividad en el centro del relato.

Esto es especialmente relevante, porque, más allá de su efectividad como proyecto político o su nulo carácter propositivo, estas autoras sitúan en el centro de los relatos históricos la afectividad que será esencial para la construcción de la literatura *queer*.

Cabe recordar, por ello, que la escritura femenina² se ha hecho cargo de los denominados géneros menores históricamente, géneros con un gran componente emocional que han sido desprestigiados y despreciados por el canon literario occidental a lo largo de los siglos, ya desde Aristóteles que expulsó de su poética a la lírica por su dimensión afectiva.

En este sentido, tal y como recoge Gema Baños en su artículo sobre Marta Sanz, la crítica francesa Beatrice Didier remarcaba que estos géneros menores (autobiografía, diarios, epístolas) eran géneros íntimos en tanto que nacían en el ámbito privado. Esta privacidad, según la crítica, permitía a sus autoras escribir y situarse en las afueras de lo institucional y, como dice Baños, «la libertad de la que los textos femeninos han hecho gala debe convertirse en una fortaleza y también en un signo distintivo de su escritura» (Baños, 2021: 331).

Con todo ello, y teniendo en cuenta la genealogía literaria trazada anteriormente, podemos comprobar que la literatura *queer* se encuentra en especial contacto con la escritura femenina y con los cuerpos feminizados (que no femeninos) y sus respectivas historias y luchas, con sus voces y sus espacios.

De hecho, es interesante señalar, teniendo en cuenta *El bebé verde* de Marrero, que en el ámbito del cómic, especialmente del manga, los cómics de temática gay más conocidos como BL o Yaoi surgieron a manos de escritoras que vieron en el espacio del cómic una oportunidad para explorar una sexualidad fuera de la norma: la suya propia.

Por el contrario, en la disciplina cinematográfica por la que opta Preciado las mujeres y las personas *queer* han sido siempre objeto y nunca sujeto, por lo que este lleva a cabo un acto de reapropiación, hace que los cuerpos monstruosos y disidentes ocupen una posición activa en el espacio del cine, pero lo hace, también a través de una forma históricamente femenina: la autobiografía.

Ahora bien, si bien es cierto que el vínculo entre escritura femenina y literatura *queer* es estrecho, significativo y no debe olvidarse, en esta monografía ponemos lo *queer* en el centro por su efectividad política, por ser capaz de ir más allá de las dinámicas de poder binómicas. En otras palabras, lo *queer* parte de la disidencia para convertirse en una práctica de liberación que conforma por sí misma otra modalidad de categorización: supera la cerrazón del lenguaje binario proponiendo otra terminología posible que no remita al binarismo de género por antonomasia (hombre/mujer).

² Entiéndase aquí «escritura femenina», tal y como después veremos, en los términos en los que Cixous lo planteó: no como algo asociado exclusivamente a las mujeres, sino como una manera de construir que está más allá de la economía u orden masculino.

3. De la autobiografía a la ficción: el cuerpo monstruoso como eje y forma de la literatura *queer*

«I'm afraid of everything that moves»

X Ambassadors

La literatura *queer* basa su propuesta política en atender al cuerpo vivo, a la somateca en palabras de Paul Preciado, es decir, toma como referencia a aquellos cuerpos a los que se concibió tan solo como carne (los de las mujeres, los migrantes, los niños, los discapacitados, etc.) y, sobre todo, a aquellos «cuya alma, según la medicina del S.XIX, pretendían salir del cuerpo en el que estaban y viajar a otro cuerpo que entonces era considerado de otro sexo» (Preciado, 2023: 20).

Situar el cuerpo como un espacio de pensamiento frente al mundo de la virtualidad propia del capitalismo tardío es interesante por varias razones. En primer lugar, frente a la cultura predominantemente visual y virtual que caracteriza a la posmodernidad, como establece Jameson, el tacto y la corporalidad se presentan como una forma alternativa de relacionarnos con el espacio y el tiempo, como un lugar desde el que pensarnos más allá del presente perpetuo y como un conocimiento que está más allá del logocentrismo occidental.

En segundo lugar, en la historia del cuerpo podemos rastrear tanto los estragos del tardo-capitalismo como los del sistema heteropatriarcal y, quizá, podemos, entonces, comenzar a pensar la interrelación entre dos discursos políticos históricamente separados: las políticas de identidad y el materialismo histórico y actuar, más allá de la teoría, a través del cuerpo, interviniendo en las relaciones materiales y de producción que nos determinan. En otras palabras, el cuerpo es discursivo y, al mismo tiempo, construye discurso.

En este sentido, Preciado propone entender la disforia como aquello que permite comprender y alterar el orden petrosexorracial. Los cuerpos monstruosos o mutantes son, así, los que permiten articular una propuesta que dinamita la lógica de la excepción inherente a todo orden masculino y jerárquico, pero, además, son, como veremos, los que determinan la forma de la literatura *queer*.

En este contexto, cabe destacar que uno de los mayores críticos del falologocentrismo fue Derrida, de quien Paul Preciado fue alumno. Este a partir de su concepto de «deconstrucción» buscó cuestionar y desestabilizar las jerarquías binarias, mostrando cómo los conceptos opuestos (como la presencia y la ausencia, lo masculino y lo femenino, la voz y la escritura) están interconectados y dependen el uno del otro. Derrida argumenta que el «logos» y el «falo» se han utilizado para marginar y subordinar lo «otro», incluyendo la escritura y lo femenino.

Todo ello implica comprender que, tal y como esbozó la propuesta de Cixous en *La risa de la medusa* (1995) el miedo, en concreto la somatofobia rige el sistema falo-logocéntrico, que concibe la diferencia (los cuerpos monstruosos) como una amenaza, un planteamiento que también está en teóricos como Benja-

min quien intenta pensar más allá de la violencia inherente a todo estado de derecho, o en Agamben que habla precisamente de una «lógica de la excepción».

Cixous realiza una distinción entre economía masculina y economía libidinal femenina.³ Según la escritora francesa, la historia tiene una naturaleza económica, es decir, se ha sustentado siempre desde la oposición entre lo Propio y lo No propio y el sistema falocéntrico siempre ha puesto en el centro de su producción la defensa de su propiedad frente a la amenaza del otro, de lo monstruoso. En otras palabras, el falocentrismo ha hecho emerger con fuerza y organizado el binarismo identidad/diferencia. De este modo, dice Cixous,

nos damos cuenta de que el Imperio de lo Propio se erige a partir de un miedo que es típicamente masculino: miedo de la expropiación, de la separación, de la pérdida del atributo. Dicho de otro modo, impacto de la amenaza de castración (1995: 37).

Así, la autora distingue, muy acertadamente, entre una economía propiamente masculina basada en este miedo al arrebató de lo Propio y una economía femenina que no atiende a las mismas formas ni obligaciones, que acepta vivir en el terror que supone llenarse del otro, asumir la ausencia de totalidad:

No hay invención posible, ya sea filosófica o poética sin que el sujeto inventor no sea abundantemente rico de lo otro, lo diverso, personas-desligadas, personas-pensadas, pueblos salidos del inconsciente [...] nuestras mujeres, nuestros monstruos, nuestros chacales, nuestros árabes, nuestros semejantes, nuestros miedos (Cixous, 1995: 43).

Esto no deja de ser relevante, porque pone sobre la mesa que el terror tiene que ver con situarnos ante el no-todo, en un sentido lacaniano, y que pueden existir varias maneras de enfrentarse a él: una relacionada con el orden masculino y

³ La economía femenina de Cixous no recoge sino las bases de la propuesta epistémico-literaria de lo *queer*. Cuando Cixous describe la economía «femenina» está en realidad proponiendo otro orden simbólico posible que dinamite los binarismos del orden masculino, pero su denominación como economía «femenina», pese a dar cuenta de la historia y el papel tan relevante de los cuerpos feminizados a lo largo de la historia del poder, puede resultar poco funcional si pretendemos superar las categorías cerradas del orden falo-logocéntrico. Las tan arraigadas categorías contrarias y excluyentes de lo femenino/masculino hacen que ya no sea posible reapropiarnos de lo femenino para construir políticamente y pone sobre la mesa la necesidad de crear un lenguaje nuevo, una categoría abierta, más allá del género mismo: lo *queer*.

otra que está más allá de los binarismos, vinculada a lo *queer*.

Teniendo en cuenta que el terror tradicional es la base del sistema petrosexorracial o falo-logocéntrico, el tratamiento del terror que podemos observar en algunas obras de literatura *queer*, la de Marrero o Preciado entre ellas, no es tan solo una mera casualidad, sino que tiene que ver con otra forma de lidiar con lo monstruoso (la alteridad), vinculado a este orden simbólico *queer*, en el que los cuerpos monstruosos toman la palabra.

Así, la cuestión del terror no tiene tanto que ver con una sensación de miedo que, pensándola de manera unidireccional, reside en la alteridad o en el no-todo, sino con dos formas de relacionarse con este no-todo, entendiendo el terror como algo bidireccional, como algo con lo que nos relacionamos, que no solamente nos «suscita» o «emociona».

Por lo tanto, podríamos entender que todo se reduce a dos formas de afrontar lo abyecto, tal y como lo entiende Kristeva. Lo abyecto es aquello monstruosamente familiar, aquello que rechazamos, pero, al mismo tiempo, queremos seguir mirando, porque conserva el componente humano que hace que nos identifiquemos con ello. Tal y como dice Sara Torres (2023), «reconocemos la humanidad en la forma de lo abyecto, pero hay una deriva en su materia que nos produce una arcada, una contracción del estómago, una reacción fisiológica».

Lo abyecto es la conceptualización de una experiencia y esta experiencia de lo abyecto nos lleva a un lugar donde los significados colapsan, se trasgreden los límites, la organización parcelada del pensamiento, porque nos sitúa en un lugar intermedio donde no somos ni sujetos de la razón ni cuerpo, dice Torres, sino que nos situamos en el reconocimiento de la propia decadencia, en el reconocimiento de la alteridad que somos nosotros y eso nos produce un rechazo, una necesidad de huida de la finitud y de la muerte.

Esto evidencia que como dice Preciado «nunca operamos el cuerpo individual, operamos la historia colectiva» (Preciado, 2023), pues el cuerpo es discursivo y, en tanto tal, las coordenadas del régimen petrosexorracial se inscriben en él, propiciando la modificación corporal para encajar en sus categorías cerradas. No se trata tan solo de las personas trans, sino de las exigencias de la feminidad que nos hacen operarnos según el modelo de mujer que se requiera, o de las exigencias corporales y emocionales del sistema productivo.

Si en lugar de huir decidimos quedarnos después de esa repulsa primera, después de la arcada, podemos construir un espacio de pensamiento que no tema al cuerpo y al cambio, y que entable una relación distinta entre la naturaleza y la cultura donde esa modificación corporal no sea motivada por una exigencia social sino por una identidad abierta y fluida.

En otras palabras, según Torres, esa repulsa primera que se produce en el cuerpo es problema también del lenguaje y de lo conceptual. La rigidez de lo conceptual se expone al movimiento y la vivificación de la materia que no necesita de nadie que le aporte vitalidad. Si la razón puede superar ese miedo, al volver a mirar, puede aprovechar el colapso de significados con la finalidad de construir.

De este modo, en una propuesta política *queer* se asume la mutación corporal (el paso del tiempo registrado en el cuerpo, incluido) como algo natural y se supera ese miedo o esa repulsa hacia lo abyecto, hacia los cuerpos monstruosos, que residen fuera de la norma.

Además, esto permite vincularse de otra manera, tejer relaciones más sólidas, que van más allá de la pérdida, más allá de la muerte, porque, tal y como dice Preciado: «el mundo de hoy está lleno de Orlandos» (2023) y Virginia Woolf murió tan solo orgánicamente hablando.

Así, la escritura *queer* trabajará desde el reconocimiento del otro en su totalidad, asumirá los riesgos de la alteridad, los miedos a los que uno se ha de enfrentar si quiere amar, no desde las jerarquías de poder, sino desde la horizontalidad. Escribir es amar de otra manera, amar más allá de las categorías, amar de verdad:

Ese deseo inventaría el Amor, el único que no se sirve de la palabra amor para encubrir su contrario, no se reincidiría en la fatalidad dialéctica, que no se contenta con la sumisión del uno al otro. Por el contrario, habría reconocimiento del uno hacia el otro [...] cada uno correría, por fin, el riesgo del otro, de la diferencia, sin sentirse amenazado/a por la existencia de una alteridad, pero regocijándose por agrandarse a base de las incógnitas que supone descubrir, respetar, favorecer, mantener (Cixous, 1955: 35).

Así, vemos que, si el orden masculino afronta el miedo a la alteridad aniquilándola (matar al monstruo) para poder regresar a las totalidades, la propuesta epistemológica *queer* que se vincula con Preciado, Marrero (y también otras autoras contemporáneas como Samanta Schweblin, Mónica Ojeda, Marta Sanz o Begoña Huertas) decide habitar en el terror de la diferencia, en favor de una lógica de la existencia móvil.

Por ello, en muchas obras de terror tradicional (masculino) observamos una restauración del orden al final de estas y, por el contrario, el final de muchas de las obras de «terror *queer*» nos dejan conviviendo con el terror de la fragmentariedad y la ausencia de totalidad, después de haberlo desmontado todo. Estas aspiran, en gran medida, a una lectura incómoda, que nos mueva y que, sobre todo, no remita a un sentido unitario, sino afectivo.

Por otro lado, podríamos contraponer el tratamiento de lo pre-figural en el terror masculino y la prevalencia de lo pre-discursivo en la escritura *queer*. Si lo pre-figural, en un orden masculino, detiene la actividad creativa, porque el miedo a la monstruosidad nos paraliza y hace que evitemos el colapso de la razón, decantándonos por las grandes categorizaciones, en la escritura *queer* el motor del texto es la experiencia afectiva.

En otras palabras, en un orden simbólico *queer*, lo pre-discursivo o pre-figural, especialmente la experiencia profunda de la alteridad precede, siempre, a

la limitación de las palabras, es impulso creativo. A este respecto Cixous dice lo siguiente:

Su escritura no puede sino proseguir, sin jamás inscribir ni discernir límites, atreviéndose a esas vertiginosas travesías de otros, [...] amarles lo más cerca posible de la pulsión, y acto seguido, más lejos, completamente impregnada de esos breves e identificatorios abrazos, ella va y pasa al infinito [...] quiere conocer desde dentro, donde ella, la excluida, no ha dejado de oír el eco del pre-lenguaje [...] eso se escribe, esos comienzos que no dejan de seducirla, eso puede y debe escribirse (1995: 49)

Otro de los aspectos que nos hacen darnos cuenta de que hay un tratamiento del terror diferente en la literatura *queer* es la observación de algunos recursos propios de la literatura de terror masculina. Uno de los recursos más claros del terror tradicional que representa a la par la somatofobia y el falocentrismo es el recurso del desmembramiento o parcialización del cuerpo. Este supone una deshumanización mediante la reducción de un cuerpo vivo a fragmentos carentes de humanidad, objetos sin importancia.

La parcialización del cuerpo, además de ser un mecanismo propio del terror, es un mecanismo recurrentemente utilizado para ejercer violencia sobre los cuerpos feminizados por parte de los hombres, propiciando la construcción de una identidad femenina que, a través del deseo masculino, se define como un objeto parcializado, no completo y sexualizado.

Tal y como constata Laura Llevadot: «No es de extrañar que Lacan diga que ‘la mujer no existe’. Esa mujer no ha existido nunca, jamás una mujer fue tan limitada como para considerarse a sí misma solo objeto, teta, culo, coño o tobillo... y ceder al deseo de objetualidad masculino» (Llevadot, 2022: 106).

De hecho, esta será una cuestión a la que remite el propio Preciado que incide, en una entrevista, en la necesidad de ver otras representaciones *queer* en la gran pantalla. El filósofo remarca que las representaciones trans se han dado desde los años 50 de manera exacerbada en películas de terror como *Psicosis* (1960) de Hitchcock, o en películas de carácter pornoexótico donde los cuerpos trans están constantemente sometidos a la fetichización precisamente mediante la parcialización del cuerpo.

Además, Preciado insiste en la voluntad de escapar de la mirada binaria en su película porque las personas, especialmente las personas *queer*, ven su identidad reducida a los genitales que posean, o a partes del cuerpo que son más o menos femeninas o masculinas (pecho, caderas, mandíbula, etc.). Todo ello evidencia que los cuerpos son construcciones sociales y científicas.

Así, los cuerpos trans o *queer* (incluso sin necesidad de operarse) se sitúan en el horizonte político a alcanzar porque, a través de sus cuerpos, encarnan prácticas de liberación que desvinculan los atributos físicos de las categorías sociales a

las que han sido asignadas. La transgresión de las categorías a través de la aceptación de la mutación es a lo que se aspira desde la propuesta epistemológica *queer*.

Por otro lado, el terror también estará presente a través del elemento de la muerte. En la película de Preciado, Orlando baja a las catacumbas y rodeado de los huesos de sus antepasados, contempla una calavera, mientras la voz en off de Preciado nos transmite que esta es el símbolo por antonomasia de la mutación, la cara más universal.

Este es un aspecto que también podremos observar en Roberta Marrero que en su cómic establece lo siguiente: «es increíble lo definida que ha estado mi personalidad desde una edad muy temprana siempre me gustaron las películas de terror y los monstruos» (Marrero, 2016: s.p.). Esta nos narra su fascinación por la muerte, por lo siniestro presente en las imágenes cristianas, e incluso introduce la historia de su tía la sepulturera.

Todo ello es especialmente interesante porque bajo las condiciones del capitalismo tardío, en un mundo estetizado, parece haber una fuerte voluntad por ocultar la finitud del cuerpo orgánico, sometiéndolo a operaciones estéticas, clínicas, o tratamientos para poder producir sin descansar e incluso vivir más años. En otras palabras, parece haber un intento por borrar la monstruosidad y la muerte de nuestro paradigma epistémico y político.

Guy Debord decía, en este sentido, que, «inmovilizada en el centro del falso movimiento de su mundo, la conciencia espectadora no contempla ya, en su existencia, transición alguna hacia su realización ni hacia su muerte» (Debord, 2002:139) o, en términos de Fisher, en el tardo-capitalismo «es la pérdida misma la que se ha perdido» (Fisher, 2018: 26).

Por ello, esta relación con la muerte contribuye a recuperar la vinculación entre temporalidades, a recuperar el concepto de pérdida, a establecer una relación viva con el pasado que se proyecta hacia el futuro y, además, representa a la perfección la relación con lo abyecto que describíamos con anterioridad.

Por otra parte, a nivel formal el texto se transforma en un cuerpo monstruoso y mutante, adquiriendo una forma abierta, fragmentaria, construyéndose a modo de collage sin la finalidad de reconstruir un sentido único. Eso implica que, del mismo modo que a nivel conceptual se dinamitan las categorías binarias, a nivel formal los géneros literarios se entremezclan gracias al espacio de la ficción donde conviven distintas instancias enunciativas.

Así, la peli de Preciado se basa en la novela de *Orlando* (1928), narra su propia autobiografía y, al mismo tiempo, se construye como un ensayo. Ocurre lo mismo en el caso de Roberta Marrero, donde podemos observar relatos, experiencia individual y fragmentos más ensayísticos conviviendo a lo largo de las páginas de su metacómic.

Como vemos, la dicotomía entre realidad y ficción deja de ser operativa y, por ello, cabe ver cómo la literatura *queer* problematiza los términos «autoficción», «autobiografía» o incluso «ficción» para designar a estas obras literarias que

hacen que géneros antes claramente diferenciados convivan ahora en un mismo espacio a través de una ficción afectiva referencial.⁴

De este modo, podemos ver que, por un lado, la literatura *queer* se sirve de una apariencia autobiográfica, porque utiliza la primera persona y parte de la experiencia personal para construirse, pero cabe plantearse: ¿son estos rasgos lo suficientemente exclusivos del género autobiográfico como para catalogar nuestras obras como autobiografías? o, en otras palabras ¿es realmente autobiográfica la literatura *queer*?

Por un lado, tal y como establece Ana Casas, la autobiografía (y en consecuencia la autoficción) se caracteriza por la utilización de la primera persona, la digresión, o la introspección en favor de «convertir el universo íntimo de los personajes (y, cada vez más, de los propios autores) en materia narrativa [...] comunicar los deseos, las frustraciones y los anhelos individuales» (Casas, 2011: 10).

Sin embargo, se podría decir que, en ningún caso, las y los protagonistas de la novela *queer* contemporánea escriben desde la propia individualidad, pues parecen ser conscientes de que cualquier historia individual es, en realidad, una historia colectiva, y de que solo a través del espacio que proporciona la ficción se puede romper este binarismo; solo a través de la ficción se puede dar ese salto hacia lo colectivo, salvar un vacío que parecía insalvable bajo la óptica del individualismo neoliberal.

De hecho, a la pregunta «¿por qué no escribes tu biografía?» Paul Preciado responde en su película «porque la capulla de Virginia Woolf la escribió por mí en 1928» (Preciado, 2023), una cuestión que se explica poco después cuando afirma que «nunca operamos el cuerpo individual, operamos la historia política» (Preciado, 2023).

Así, el movimiento que la literatura *queer* realiza es ciertamente diferente al que podemos observar en la literatura testimonial, por ejemplo, con la que tanto la autoficción como la autobiografía guardan especial relación. Ellos apuestan por la forma del diario o el testimonio no para describir el impacto que tiene la psicología individual en la exterioridad, sino para dar cuenta de cómo la realidad que nos envuelve impacta en nuestra psicología y configura nuestra identidad y nuestros cuerpos.

Por lo tanto, podríamos establecer que la literatura *queer* problematiza la autoficción y la autobiografía, desvinculando el concepto de intimidad o afectividad de la perspectiva psicologista e individualista, y la concibe tan solo como resultado de un choque con la alteridad y la materialidad externa. En otras palabras, nos recuerda el carácter construido y material de nuestras identidades que nunca son individuales, sino comunitarias.

⁴ Cuestionar los términos con los que catalogamos las obras es esencial si queremos construir un mundo basado en una categorización abierta y superar los binarismos genéricos del lenguaje en todos los sentidos

En este sentido, es interesante retomar los planteamientos de José Luis Pardo, quien establece que la intimidad no es solipsista ni solitaria, sino que se produce cuando hay una no coincidencia, a través de la diferencia: «el hecho de que exista un retraso del yo con respecto a su identificación consigo mismo, esa distancia que cada yo debe recorrer hasta llegar a sí mismo, ese hecho es el principio de intimidad» (Pardo, 1996).

Por otro lado, Paul de Man establece que «el interés de la autobiografía, [...] no reside en que revela autoconocimiento fiable- no lo hace- si no en que demuestra de manera sorprendente la imposibilidad de cierre o de totalización» (de Man, 1991: 149), criterio no solo aplicable, sino imprescindible en la manera de construir y trabajar la literatura *queer*.

Si bien es cierto que la utilización de la primera persona siempre presupone una visión limitada de la realidad y una predilección de la afectividad, también podríamos pensar que este carácter fragmentario puede aparecer en la autobiografía no como rasgo identificable y definitorio del género, sino como condición característica de la intimidad que es central en ella, y como resultado de ser un «género menor» relegado a la agencia de los cuerpos feminizados.

De hecho, en *La era de la intimidad* (2007), Nora Catelli, partiendo de una perspectiva lacaniana y recuperando a Cixous, acabará relacionando la escritura íntima con una escritura que se posiciona en la no clausura, en la apertura, una escritura que se asocia con lo femenino, en oposición a la escritura masculina que, apelando a las grandes categorías, se muestra como una propuesta cerrada y completa.

A todo ello cabe sumar los planteamientos de Lejeune a quien creo pertinente mencionar porque, aunque algunos académicos insistan en que es un teórico ya superado en términos académicos, sigue siendo funcional a nivel social, rigiendo el hogar de un libro en cualquier biblioteca o librería, determinando si una obra es autobiografía o no lo es.

Por una parte, este insiste en que para que una obra sea autobiográfica debe producirse una identificación total entre autor, narrador y personaje, mientras que denomina novela autobiográfica a aquella en la que esta identificación no sea total, sino que se sospeche; pero ninguno de los dos términos concibe ni recoge el movimiento que acontece en la literatura *queer*, donde el yo se disipa en la colectividad, y la historia de un individuo deviene la historia de muchos.

Por otra parte, Lejeune contrapone la autobiografía a la novela apelando a su referencialidad (1975). La primera, como hemos avanzado, se rige por un pacto referencial extensible al pacto autobiográfico, es decir, la obra asume el compromiso de decir la verdad y el lector asume que lo que lee es auténtico. Las novelas, por el contrario, se rigen por un pacto novelesco, no son textos referenciales por lo que no guardan, según Lejeune, ninguna relación con el campo de la realidad ni, en consecuencia, de la verdad.

Lejeune parece basarse en lo que Doležel denomina «actualismo», en su traducción del inglés. El actualismo «supone que existe un mundo empíricamente

observable, llamado mundo real, mientras que las alternativas posibles al mundo real son constructos de la mente humana» (Doležel, 1997: 99), es decir, se presupone que existe una verdad o verdades objetivas que podemos alcanzar a conocer.

El problema reside en que la lengua es fascista, como diría Roland Barthes, y resulta difícil, hoy en día, concebir la realidad y la ficción como categorías excluyentes. Por ello, esta distinción no opera en nuestra monografía ni tampoco en la literatura *queer* donde se asume que toda realidad es una ficción en tanto que pasa por el filtro de nuestra subjetividad y, posteriormente, por el convencionalismo de un lenguaje limitado y finito que representa los límites de nuestra vida.

De hecho, tal y como establece Volpi, «los mecanismos cerebrales por medio de los cuales nos acercamos a la realidad son básicamente idénticos a los que empleamos a la hora de crear o apreciar una ficción» (Volpi, 2011: 16). La única diferencia con la literatura es que esta, como dice Iser, es abiertamente ficcional, mientras que nuestra realidad es una ficción encubierta.

En consecuencia, si el prefijo «auto» deja de ser funcional por el carácter colectivo de la obra, la palabra «biografía» es cuanto menos problematizada por su dimensión ficcional (que es más o menos explícita).

Así, la literatura *queer* se servirá de la ficción, propia del género novelesco, porque, en tanto categoría abierta y mutante, la ficción nos permite, tal y como dice Iser, «disfrutar tanto de lo real como de lo posible y poder mantener al tiempo la diferencia entre una y otra cosa» (Iser, 1997: 60), algo que se nos niega en la vida misma.

Esto es especialmente relevante porque, en un contexto en el que resulta «más fácil imaginar el fin del mundo que el fin del capitalismo», porque este adquiere la forma de un fantasma que lo abarca todo, que es invisible y, al mismo tiempo, asusta, la ficción es utilizada como posibilidad de hacer visible ese fantasma, de señalar las instituciones materiales y responsables que ponen cara a la abstracción del capitalismo. La ficción contribuye a diagnosticar el presente pero, sobre todo, a proyectarse hacia el futuro que había sido cancelado, abriendo las puertas a una imaginación que parecía haber llegado a su fin.

Es el propio Paul Preciado quien en su película establece que, tal y como decía Woolf, «la ficción no se opone a la verdad» (Preciado, 2023) y, por ello, decide acabar la película en el 2028, como manera de empujarla hacia el futuro. Se trata de poner sobre la mesa «la potencialidad de la ficción para imaginar otros futuros posibles», nos dirá el propio Preciado (2023).

De hecho, el sueño, tanto en la novela original como en la película, será el lugar en el que se produzca la transformación del cuerpo, el espacio en el que podemos imaginar, el espacio de la ficción, entendida tal y como la pensaba Iser, no como algo autónomo, sino también en su dimensión referencial, anclada a la materialidad a través del cuerpo.

Por otra parte, la literatura *queer* se sirve de los mecanismos de la ficción para recordarnos que nuestra realidad se construye en base al lenguaje y que,

pese a que no es posible superar la categoría, esta categoría es construida y voluble y, además, propone la ficción como espacio propicio para flexionarla.

La ficción permite romper con el lenguaje masculino, en favor de una categorización abierta, en constante movimiento, y que nos permite caminar hacia una suerte de espacio fronterizo en el que habitar. En otras palabras, el lenguaje es la condición de existencia de la realidad, pero también la única condición de posibilidad y de salida.

En consecuencia, una de las características más reseñables de la literatura *queer* es el modo en el que se construyen las obras. A modo de fanzines artesanales (así califica el propio Preciado a su película) las obras se sirven de una heterogeneidad de materiales (visuales, textuales, etc.) y hacen testigo al lector del proceso creativo, de la gestación de la obra misma.

Esto se puede ver muy claramente en la película de Preciado en la que, de repente, un plano se abre y podemos ver a las personas de vestuario o maquillaje arreglando a los actores, el atrezo, el micrófono en el techo, la piscina inflable en la que el actor se sitúa de pie mientras llueve artificialmente encima suyo, o incluso al propio director dando la acción de una escena.

También Roberta Marrero evidencia su proceso creativo, optando por una estética naif en su metacómic *El bebé verde*. Los dibujos que dejan ver el trazo, los tachones y rectificaciones en el discurso, las flechas para añadir comentarios, la letra hecha a mano y no a ordenador son tan solo algunos de los ejemplos que dan cuenta de ello.

Todo ello es relevante porque, tal y como dijo Preciado, reflejar la artesanía de la obra permite «salir de lo digital como una forma de subversión», experimentar otra vivencia de la temporalidad más allá del presente perpetuo. En otras palabras, reflejar el proceso creativo permite, tal y como estableció Luiselli, mantener con la obra una relación viva:

Dejar al descubierto una parte del proceso creativo o, por lo menos, lo suficientemente descubierta como para que pueda darse esa porosidad en la obra de la que te hablo; descubierta para que pueda haber con la obra una relación viva, en la cual no estás recibiendo un producto bien empacadito (Luiselli, 2022: s.p.).

Por otra parte, la voluntad por superar el lenguaje masculino y generar otra forma de comunicarnos será una cuestión transversal a toda obra literaria *queer*. La problemática del lenguaje se intenta solventar por un lado, a través del soporte multimodal (texto, imagen, dibujo, sonido, etc.) y de la convivencia o dinamitación genérica (poesía, ensayo, novela, etc.), pero, por otro lado, la literatura *queer* intenta enunciar desde otro lugar: la frontera a la que ha sido social e históricamente relegada la alteridad.

Por una parte, Preciado intenta ser poeta de género y ve en la poesía, igual que los místicos o Zambrano, la posibilidad de un lenguaje no limitado por la razón. El lenguaje poético nos permite, igual que la ficción, alcanzar una comprensión más abierta de la realidad, aquel conocimiento históricamente considerado como subalterno, un conocimiento afectivo.

Por otra parte, Roberta Marrero opta por una estética naif. Como dice María García Sala este es un estilo artístico que «rechaza el academicismo, usa colores vivos y formas simples, simulando la ingenuidad infantil», lo que puede entenderse «como acto revolucionario frente a un panorama social tremendamente competitivo e individualizado» (García Sala, 2021: 17).

De hecho, el teórico *queer* Jack Halberstam, en *El arte queer del fracaso* (2018), propone esta estética naif vinculada a los dibujos animados, a la estupidez, a lo femenino y descartada por ser poco académica como una forma de vivenciar una temporalidad *queer*, otra manera de relacionarnos, cooperar y pensar críticamente el modelo capitalista y familiar.

En cualquier caso, ambas obras y propuestas presentan una voluntad determinante por inventar un nuevo lenguaje, una nueva forma de comunicarnos en la que es necesario superar los límites de la razón y apelar a la validez del conocimiento afectivo y corporal históricamente articulado por los cuerpos disidentes que son, ahora sí, los protagonistas en la propuesta epistémica, literaria y política *queer*.

Conclusiones: la lectura como acto político y corporal

Como hemos visto a lo largo de este trabajo, la literatura *queer* no solo pone sobre la mesa las problemáticas sociopolíticas actuales, sino que, además, pretende esbozar una salida, hacernos saber que «otro mundo es posible» o que, por lo menos, podemos recuperar la capacidad de imaginar. La obra literaria se convierte, así, en un ejercicio que apela a la propia corporalidad para generar cambios materiales, para vivenciar otra temporalidad, y otra forma de relacionarnos.

Para ello, por un lado, los cuerpos disidentes se sitúan en el centro del relato. La obra parte de la experiencia individual para abrirse hacia la colectividad a través de un elemento común: el cuerpo monstruoso. En este movimiento, se enfrenta al vacío de las falsas verdades en un sentido nietzscheano, evidencia el carácter ficcional de las palabras y construye desde allí. Este gesto contribuye a difuminar la línea divisoria entre materialidad e ideología y, por lo tanto, a politizar la intimidad.

Todo ello nos lleva a constatar que estas obras continúan con el legado que dejó la «literatura del yo», con la diferencia de que el texto literario ha dejado de ser un testimonio egocéntrico y psicologista de la propia experiencia individual y ha comenzado a ser, de manera más clara, un artefacto político que pone sobre la mesa la dimensión económica de los afectos y los vínculos y, por ende, su potencialidad.

Por otro lado, centrándose en el lector, en su horizonte de expectativas y en los efectos de la lectura, la literatura *queer* construye ficciones referenciales que, a través de afectos como el terror, nos incomoda, nos inquieta, nos genera dudas y, en definitiva, apela a nuestra propia corporalidad como lectores.

Así, la literatura *queer* pretende producir cambios en el tejido social a partir del ejercicio íntimo de la lectura. La obra se concibe tan solo en relación con un lector que convierte el acto de leer en un proceso físico y corporal; un lector que somatiza la lectura. En otras palabras, contribuye a que aprendamos a leer de otra manera, involucrando el cuerpo en el proceso.

Podríamos establecer, entonces, que, frente a una visión clásica, elitista y despolitizada del texto literario en la que el lector, desde la distancia de la sacralidad, lee con la finalidad de desvelar verdades preexistentes antes de la propia lectura, para Preciado, Marrero, y para muchas otras autoras contemporáneas, la obra literaria es una creación comunitaria.

Además, como hemos visto, lo *queer* no es ni nunca podrá ser una teoría abstracta, aislada de la realidad. Lo *queer* parte de nuestros cuerpos vivos, y nuestros cuerpos se traducen en una literatura que acaba adoptando su forma, una forma monstruosa, viva y desbordante. Como resultado tenemos una literatura que no entiende de géneros (tampoco literarios) y que no es concebida como un producto acabado, sino como algo comunitario que solo vive y se construye a través de los ojos y de la voz del lector.

De nosotros, lectores voraces, depende comenzar a aceptar las reglas del juego, comenzar a mancharnos las manos con los libros, somatizarlos hasta el punto en el que podamos sentir su potencial político, aunando experiencia y pensamiento. De nosotros, lectores corporales, depende comenzar a escuchar las voces monstruosas que nos hablan, asumir el riesgo del otro. De nosotros, lectores poco intelectuales, depende comenzar a tejer, desde los afectos y desde la literatura, nuevas formas de comunidad. De nosotros, lectores amantes, depende comenzar a construir en esta frontera, más allá del consumo y del capital, en el ritmo lento de la vulnerabilidad y del amor.

BIBLIOGRAFÍA

Baños Palacios, Gema (2021): «¿Es el texto un cuerpo y el cuerpo un texto? Auto-representación y posicionamiento feminista en Marta Sanz». *Pasavento*: 9 (2), 323-342.

Becerra Mayor, David (2021): *Después del acontecimiento*. Barcelona: Bellaterra.

Casas, Ana (2014): «La autoficción en los estudios hispánicos: perspectivas actuales». En Ana Casas Janices (Dir.): *El yo fabulado: nuevas aproximaciones críticas a la autoficción* (pp. 7-21). Madrid: Iberoamericana/Vervuert.

Cixous, Hélène (1995): *La risa de la medusa*. Madrid: Anthropos.

- Debord, Guy (2002): *La sociedad del espectáculo*. Valencia: Pre-textos.
- De Man, Paul (1991): «La autobiografía como desfiguración». *Anthropos*, 29, 113-118.
- Doležel, Lubomír (1997): «Mímesis y mundos posibles». En Antonio Garrido Domínguez (coord.), *Teorías de la ficción literaria* (pp. 69-95). Madrid: Arco libros.
- Fisher, Mark (2018): *Lo raro y lo espeluznante*. Barcelona: Alpha Decay.
- García Sala, María (2021): *Dibujanta, poeta y estrella del pop*. <https://www.ub.edu/procol/node/419>.
- Garrido Domínguez, Antonio (Coord.) (1997): *Teorías de la ficción literaria*. Madrid: Arco libros.
- Iser, Wolfgang (1997): «La ficcionalización» en Antonio Garrido Domínguez (coord.), *Teorías de la ficción literaria* (pp. 43-69). Madrid: Arco libros.
- Lejeune, Philippe (1975): «El pacto autobiográfico». París: Seuil.
- Llavadot, Laura (2023): «Introducción» en Germán Cano (2023). *Mark Fisher: los espectros del tardocapitalismo*. Barcelona: Gedisa.
- Marrero, Roberta (2016): *El bebé verde. Infancia, transexualidad y héroes del pop*. Barcelona: Lunwerg.
- Pardo, José Luis (1996): *La intimidación*. Valencia: Pre-textos.
- Preciado, Paul (Dir.) (2023): *Orlando. Mi biografía política* [Película].
- Preciado, Paul (2023): *Dysphoria Mundi*. Barcelona: Anagrama.
- Volpi, Jorge (2011): *Leer la mente. El cerebro y el arte de la ficción*. Madrid: Alfabeta.