

FIGURAS DE EXCLUSIÓN:
LAS PRESAS EN LA FICCIÓN CARCELARIA*

FIGURES OF EXCLUSION: JAILBIRD WOMEN IN PRISON FICTION

HELENA GONZÁLEZ FERNÁNDEZ
Universitat de Barcelona
helenagonzalez@ub.edu

Recibido: 09.09.2021

Aceptado: 08.02.2022

RESUMEN: La representación de las reclusas experimenta un notable incremento en la ficción literaria y audiovisual de la segunda década del siglo XXI, constituyendo un síntoma de las crisis contemporáneas al tiempo que humaniza y singulariza a las "mujeres malas". La exclusión y reclusión de las presas presenta una contradicción con consecuencias tanto en la política feminista como en los modelos de ficción. Se produce un reconocimiento de sujetos imprevistos que apenas habían aparecido en la ficción debido a que se las consideraba parias, deshechos, residuos (Varikas 2007; Bauman 2005). Sin embargo, las representaciones recientes, influidas por la importancia del género, la sexualidad y la racia-lización, crean nuevos matices: distintos tipos de parias (Arendt 2004) y nuevas figuras tránsfugas (Leibovici 2013; Jaquet 2018). Nuestro propósito es contextualizar y analizar estas figuras de exclusión de la escritora gallega Inma López Silva en su novela *Aqueles días en que eramos malas* (2016) en comparación a la producción audiovisual contemporánea, particularmente la serie *Vis a vis*.

PALABRAS CLAVE: Paria, tránsfuga, ficción carcelaria de mujeres, Inma López Silva, *Vis a Vis*

* Este artículo es un resultado del proyecto FEM2017-83974-P, financiado por MCIN/AEI/10.13039/501100011033/ y por FEDER "Una manera de hacer Europa", y del Grup de Recerca Consolidat Creació i pensament de les dones (2017 SGR 588). Le agradezco a Katarzyna Moszczyńska-Dürst, investigadora del grupo GENIA de la Uniwersytet Warszawski, los intercambios sobre algunos asuntos que se tratan en este artículo.

ABSTRACT: Literary and audiovisual fiction of the second decade of the 21st century experiences a notable increase in the representation of women prisoners, constituting a symptom of contemporary crises and, at the same time, humanising and singularising the “bad women”. The exclusion and confinement of women prisoners presents a contradiction with consequences for both feminist politics and fictional models. There is a recognition of unforeseen subjects who had hardly appeared in fiction because they had been considered outcasts, wastes, residues (Varikas 2007; Bauman 2005). However, recent representations, influenced by the importance of gender, sexuality and racialisation, create new nuances: different types of pariahs (Arendt 2004) and figures of defectors (Leibovici 2013; Jaquet 2018). Our aim is to contextualize and analyze the figures of exclusion of the Galician writer Inma López Silva in her novel *Aqueles días en que eramos malas* (2016), in comparison to contemporary audiovisual production, particularly the series *Vis a vis*.

KEYWORDS: Pariah, Defectors, Women prison fiction, Inma López Silva, *Vis a vis*



Hasta el siglo xxi, la presa común era un personaje esporádico en el repertorio cultural occidental, excepto en los *Women in Prison films* (*WiP films*). Sin embargo, las presas comunes, en plural, se han convertido en representaciones de moda en la narración audiovisual y, quizás por efecto rebote, también en la literatura y el cómic de la década de 2010. La formulación coral de estas ficciones crea personajes afirmativos al asumir, al menos en parte, la agenda feminista reciente. Por tanto, ahonda en las prácticas comunes de violencia y exclusión ejercidas contra las mujeres y, además, explora las contradicciones en la representación y recepción de los personajes interseccionales.¹ Añadir factores específicos de rechazo como la pobreza, la racialización, la homofobia o la transfobia produce un giro fundamental en el pacto afectivo: la rabia, el dolor, la vergüenza o la tristeza no ahogan estos personajes en la victimización sino que se convierten en motores afectivos de la supervivencia e incluso del orgullo. Mi intención es contextualizar y analizar una novela de Inma López Silva, *Aqueles días en que eramos malas* (Galaxia, 2016; traducida al español como *Los días iguales de cuando fuimos malas*, Lumen, 2017), poniéndola en relación con otros textos audiovisuales, literarios y de cómic.

¹ La incorporación de elementos de las agendas feminista y LGTBIQ indica la adecuación a los tiempos y refrenda la idea, problemática, de que la representación de sujetos no hegemónicos no solo es inevitable, sino rentable en el mercado audiovisual. Sin embargo, el consumo se hace de manera fragmentaria y voraz, por lo que en el mercado coexisten producciones atentas a la política feminista junto a otras que mantienen o refuerzan los estereotipos, prácticas y representaciones retrógradas.

Para trazar el imaginario que tiene a su disposición una lectora en Galicia, me he centrado en la ficción carcelaria creada por autoras o que sitúa a las mujeres en posición protagónica relevante en tres ámbitos: literatura gallega, series de televisión y cómic disponibles en gallego, inglés o castellano.² Se trata de un corpus mixto que tiene en cuenta el carácter translingüe del consumo cultural contemporáneo y, al mismo tiempo, rompe con lo que Rosi Braidotti consideraba una asimetría fundamental entre *mainstream* y las lecturas feministas de la crisis de la modernidad (cit. en Russo 1994: 27). No pretendo fijar las características de un subgénero sino leer desde el feminismo y la teoría política qué implicaciones tienen las figuras de exclusión en esta moda que triunfa en las series e influye en la literatura. El objetivo es analizar el modelo de representación que subyace a esta moda carcelaria de protagonismo femenino que, más allá de introducir un subgénero ficcional, actúa como síntoma de la creciente agencia de las mujeres en el denominado primer mundo. Esa moda, especialmente en la producción audiovisual, incluye ficciones ambivalentes en cuanto a su intención feminista: por esa razón, una parte del estudio se centrará en la lectura de la novela de López Silva frente a la serie *Vis a vis* (2015-2019, 5T), creada por Daniel Écija, Esther Martínez Lobato, Álex Pina e Iván Escobar.

1. LAS PRESAS COMO PARIAS

Eleni Varikas documenta y reconstruye la historia del paria en *Les rebuts du monde: figures du paria* (2007). A partir de la figura colonial inicial de raíz étnica –es decir, el paria como casta en la India–, la literatura y las artes escénicas de los siglos XVIII y XIX propician una resignificación profunda de esa figura de extrema exclusión que actuará a partir de entonces como alteridad del sujeto moderno. Varikas (2007: 96-97) afirma que en el siglo XIX la palabra *paria* aparecía en numerosas lenguas europeas para denominar figuras étnicas homogeneizadoras como el gitano, el irlandés católico, el negro, el campesino ruso, el judío, el marinero francés y la mujer precisamente en el momento en que se amplía el estatus de ciudadanía, se producen migraciones dramáticas hacia los “nuevos continentes”, y se debate la abolición de la esclavitud, la vindicación de las mujeres... Por tanto, la figura del paria acompaña los debates sobre el sometimiento y la emancipación, pero también las reacciones correctivas. Bernard Lazare creará el término paria *parvenu* (o advenedizo). A partir de él Hannah Arendt, en su ensayo *La tradición oculta*, lo convierte en una figura de la teoría política y una metáfora productiva para matizar las prácticas de exclusión del judío. Finalmente, como se verá más adelante, en la segunda mitad del siglo XX y XXI la sociología francesa populariza el término *transfuge* y otras figuras teóricas para delinear la movilidad social que sitúa al sujeto situado en el *entre-deux*.

² Deliberadamente prescindo del criterio filológico pues, aunque la elección de idioma original es muy relevante, la producción de audiovisual y cómic a menudo está formada por equipos transnacionales, con preeminencia de los productos en inglés y pocos títulos en gallego y el consumo apunta a ese mismo sentido.

Para evitar conceptos lastrados por las experiencias históricas, Varikas (2007: 98-100) fija el término *paria moderno* a partir de un desplazamiento epistemológico. No pretende responder a la pregunta "¿qué es un paria?" y, por lo tanto, seguir la senda de un etnocentrismo excluyente, sino pensar los procesos de estigmatización. Su lectura de los procesos de exclusión/inclusión sustituye el estatismo identitario por el dinamismo relacional. Siguiendo a Jacques Derrida, Varikas defiende que el paria es una metáfora viva de la diferencia y, por tanto, se fundamenta en las analogías que moviliza. Rechaza la tendencia a atribuir a la experiencia de cada grupo, de manera separada, diferentes formas de inferiorización, exclusión, separación, y prefiere hacer del paria un concepto nodal. Esa diferencia nodal del paria se materializa en una multiplicidad de figuras que deben ser analizadas en relación con su contexto histórico y la especificidad de su exclusión. Esto le permite a Varikas actualizar el listado de sujetos susceptibles de ser considerados parias: las mujeres, los negros, las disidentes sexuales, los aborígenes, los sujetos coloniales, los trabajadores inmigrantes. La diferenciación entre la metáfora teórica, el paria, y su particularización en figuras cambiantes resulta muy productiva en el análisis de las presas comunes en la ficción carcelaria del siglo XXI, en que se observa una tendencia al protagonismo coral y, por tanto, a diversos tipos de presa.

No ocurre lo mismo con la presa política. Tanto si es autora de memorias o personaje de ficción, tanto si tiene consideración de víctima, superviviente, disidente e incluso terrorista, esta reclusa constituye una figura singular que a menudo tiene reconocimiento social. El relato de la memoria, el trauma, la resistencia o la revolución, cuajan en una escritura que va desde la imposibilidad de decir el horror hasta los recursos narrativos de la excepcionalidad próximos a la heroicidad. Por el contrario, las presas comunes, carentes de reconocimiento social, se representan como una figura próxima-distante semejante a las que Zygmunt Bauman (2005: 57) denomina "vidas desperdiciadas", "vidas indignas de ser vividas", y equiparables a otros "residuos humanos": las vagabundas, las drogadictas, las mendigas, las recogedoras de metal o basura, las cartoneras, las faveladas, las inmigrantes o las refugiadas. Porque en la ficción, la presa es una paria condenada a la más absoluta invisibilidad, la homogeneización y la negación de su condición humana; se le veta incluso el poder dar muerte a no ser que se la convierta en monstruo.

Las aportaciones feministas a la criminología y la teoría de la justicia han humanizado la presa en cuanto a su subjetividad, sus derechos y las condiciones de reclusión (Almeda 2003; Agra 2012). Sin embargo, la representación cultural del siglo XX se ha atrincherado tras los estereotipos: la asesina por celos, la *femme-fatale*, la innumerable filicida. Mujeres malas que, bien leídas, muestran las fisuras del sistema patriarcal, pues a menudo se convertían en vengadoras llevadas por una justa furia incontenible contra las ataduras del amor romántico, la traición que alimenta los celos o la apropiación patriarcal de las hijas. Su delito es consecuencia del modelo de amor romántico, familia nuclear y maternidad domesticada que sostiene el patriarcado en occidente. Resulta muy significativo que los celos y la disputa por la maternidad según la ley y la moral, aparezcan

en la ficción de los siglos XIX y XX como causa socialmente comprensible de delito, y, sin embargo, apenas se narre la vivencia de la maternidad desde y en la prisión, pues esto haría pensable la figura legitimada de la madre confinada en un espacio-vertedero que se desea invisibilizar.³ Además de las Clitemnestras y Medeas estigmatizadas, con su halo trágico, la ficción apenas reparó en las presas como masa homogénea que prolonga el lado oscuro de la femineidad, carentes de visibilidad y singularización.⁴ Jean-Luc Nancy afirma en "Regarder, ne pas toucher":

Le paria n'est pas seulement l'exclu qui subit la logique d'un système, il est le rejeté d'un ordre qui par son rejet se confirme et se consolide. Le paria est un rejet, un déchet, une souillure qui marque en même temps le lieu de la souillure et qui exhibe ainsi à l'intérieur d'un espace le dehors de cet espace. (Nancy 2003-2004: 265)

La ficción sobre las reclusas comunes en la cultura popular se ha intensificado y diversificado de manera rápida en la década de 2010. Tanto que, a mi modo de ver, actúa como síntoma de un momento de cambio en que la representación de la exclusión/reclusión de las mujeres recoge una contradicción: por un lado, subvierte el concepto de maldad atribuido a las mujeres, haciendo que la desviación de la ley y la moral ponga en evidencia la inferiorización de sexo/género al tiempo que permite visibilizar y diversificar sujetos imprevistos, incluso empoderándolos; por el otro, encontramos en alguna ficción *mainstream*, incluso en la aparentemente feminista, mecanismos reaccionarios de corrección misógina.

2. LA FICCIÓN CARCELARIA DE MUJERES COMO MODA TRANSNACIONAL

Como se ha dicho, en la ficción del siglo XX, la deshumanización convirtió a las presas en despojos afectivos, personajes extraños, estabulados, sin nombre, sin historia, sin deseo, sin emociones, embrutecidas, previsibles. Y aún así encontramos tres interesantes excepciones: la británica *Women Within These Walls* (1974-1978, 5T), la australiana feminista *Prisoner* (1979-1986, 8T) y la británica *Bad Girls* (1999-2006, 8T), la primera en representar las relaciones lésbicas como posibles, "normales" y deseables. La actual moda *mainstream* de ficción carcelaria de mujeres tiene fecha de comienzo. En 2013 se estrenan *Wenworth* (2013-2016, 7T),⁵ en Australia, y la más popular *Orange Is The New Black* (2013-2019, 7T).⁶ Por

³ *La leonera* (2008), dirigida por Pablo Trapero, una excepción dentro de la ficción carcelaria, se localiza precisamente en el pabellón de maternidad, un espacio reducido que concentra la máxima vulnerabilidad, de madres e hijas, dentro de la institución penitenciaria. En la ficción reciente la maternidad suele representarse como un deseo o como un vínculo roto, ya que los hijos viven fuera de la cárcel.

⁴ En películas como *Cárcel de mujeres* (1953), dirigida por Miguel M. Delgado, lo que distingue a unas mujeres de otras es ser "buena" o "mala".

⁵ Añado la información sobre el número de temporadas (T) de manera abreviada.

⁶ Versión fílmica de la autobiografía de Piper Kerman, *Orange Is the New Black: My Year in a Women's Prison* (Spiegel & Grau, 2010). A partir de ahora mencionaremos la serie por las siglas OITNB.

una parte, las espectadoras reclamaban ficciones con protagonismo femenino; por otra, la industria encuentra en un concepto feminista, la interseccionalidad, un argumento para diversificar la representación de las presas y escapar de la escasa ficción carcelaria, moralista y normalizadora. A partir de aquí la moda se confirma con series, películas, libros, e incluso docu-realities deleznable de dudosa intención ideológica.⁷

En la postmodernidad la presa pone en evidencia el sistema patriarcal. Hasta *Prisoner* y, sobre todo, *OITNB*, incomodaba mostrar a la mujer como autora de un delito, pues había sido representada insistentemente en el papel de víctima. Es cierto que entre los antecedentes de estas producciones encontramos un subgénero, el del *exploitation film*, los *Women In Prison films* (*WiP films*), que incluye incluso una variante situada en campos de concentración. Los *WiP films* buscaban provocar la fascinación de mirar en la sala oscura del cine la desnudez de mujeres situadas en espacios no disponibles para la mirada general. También proporcionaban el placer sádico de contemplar el sometimiento de las mujeres a todo tipo de brutalidades y vejaciones. Su intención era satisfacer la mirada pornográfica masculina, por lo tanto, la representación de la presa estaba sujeta a una reificación extrema. *OITNB* hizo pensables las mujeres en reclusión humanizadas, en plural, con sus diferencias. El género de la comedia permitió escucharlas por primera vez más allá del estatus de víctima. Sus personajes encarnaban las diferencias identitarias según la racialización, clase social, opción sexoafectiva, identidad sexual, extranjería, diversidad funcional...: por eso se convierte en modelo para la ficción carcelaria de mujeres posterior.

En español se hizo muy popular *Vis a vis* (2015-2020, 5T). Esta serie parte del modelo *OITNB* en cuanto a la diversidad identitaria y afectiva de las presas, la lectura positiva del lesbianismo, o la voluntad de subrayar la deshumanización y homogeneización de las presas por medio del uniforme naranja. Sin embargo, el cóctel de géneros, sumado a los giros de guion, nos ponen en alerta de que se trata de una ficción bajo sospecha. La industria encontró en la prisión de mujeres un espacio comunal de alta rentabilidad ficcional: contenía una alta concentración de vidas, identidades, sexualidades diversas, y personajes heridos confinados en un espacio en el que los derechos desaparecían y el espectro emocional se hacía extremo. Esto fascinó al público y alimentó rápidamente variantes ficcionales de diversos estilos. En mi opinión, sin embargo, *Vis a vis*, una serie que causó furor entre las espectadoras y la crítica feminista, es una ficción ambivalente que responde a las desconfianzas de Angela McRobbie (2010: 114), quien, leyendo como feminista, ponía bajo sospecha las "libertades aparentemente posfeministas de las mujeres jóvenes". De hecho, la narración y las técnicas fílmicas parecen contradecirse en *Vis a vis*. El explícito empoderamiento y orgullo femeninos, así como la diversidad interseccional que toma de *OITNB*, se compensa con un corrector misógino formal próximo al *WiP films*. En las T1 y T2 la explícita defensa de la emancipación de la mujer, el descrédito del

⁷ Entre otras docu-series, *Killer Women With Piers Morgan* (2016-2017, 2T) o *Girls Incarcerated: Young and Locked Up* (2018-2019, 2T).

amor romántico y las cadenas de la familia se compensan con escenas en que la cámara se deleita en la erotización del cuerpo de las presas, las agresiones extremas por parte de la institución, las muchas violaciones y la xenofobia.⁸ Un sencillo análisis de las prácticas de estigmatización, permite comprobar que el personaje de la mala extrema siempre es extranjera. Si al inicio de la serie una musulmana, Zulema, encarna el mal, cuando este personaje evoluciona y se convierte en protagonista, se humaniza y se narra como madre cuidadora de su hija, presa en la misma cárcel, las nuevas malas pasan a ser “las chinas”, una banda de mujeres carentes de nombre y singularización que se ajusta al modelo de paria étnico del siglo XIX. Sin embargo, la representación del patriarcado, con escenas que incluyen la castración del médico violador a manos de Saray, la joven presa gitana que él había violado y dejado embarazada, ofrecen una parodia grotesca de intención feminista.

En la ficción carcelaria, lo grotesco tiene un interesante ejemplo feminista en la novela gráfica *Bitch Planet* (Image Comics, 2014-2017), de Kelly Sue DeConnick, una de las editoras encargadas de reorientar la factoría Marvel hacia las lectoras y las cuestiones feministas, co-creado con la ilustradora Valentine De Landro.⁹ *Bitch Planet* se articula como una distopía antipatriarcal con estética de fanzine y paratextos que parodian las revistas para adolescentes. La trama es transparente: todas aquellas mujeres que no se muestren sumisas a los hombres, al canon de belleza o a los roles asignados, se consideran “no conformes” y son enviadas a un planeta prisión. En ese planeta aparecen algunos de los elementos recurrentes en la ficción carcelaria feminista: un régimen disciplinario extremo marcado por el oclarcenismo que hará estallar una revuelta; esto permitirá comprobar que en el mismo planeta había otra cárcel para mujeres trans. En este cómic, la rabia actúa como motor emocional de empoderamiento y revolución social.

Halberstam (2018: 201) afirmaba que incluso en los *WiP films* las escenas de rebelión abrían la posibilidad a un mensaje feminista explícito, y lo que hacen hábilmente las autoras es convertirlo en el hilo conductor de *Bitch Planet*, en una parodia de ese subgénero de los *exploitation films*. Aunque la rabia aparece a menudo en las series televisivas asociada a prácticas individuales de la violencia, DeConnick y De Landro optan por una ficción distópica que inserta al final de cada número los típicos consejos para chicas, pero esta vez feministas. *Bitch Planet* es una metáfora del patriarcado y las muchas disidencias de las mujeres. Aquellas que desean aprender, no responden al canon de belleza o a los mecanismos de sujeción, o son trans se denominan Mujeres no conformes. En la cárcel se convertirán en vengadoras e incluso lucharán contra las formas de

⁸ En las T3 y T4, el recurrente deseo de fuga de la prisión, que implica una lectura metafórica sobre la reclusión de las mujeres, se corrige con las dificultades de las presas para vivir fuera de la cárcel, naturalizando la vida en reclusión, tal como remarca, con acritud, Angela Davies en *Are Prisons Obsolete?*: “The prison is considered so ‘natural’ that it is extremely hard to imagine life without it” (2003: 10). Además, las innumerables peleas entre mujeres y malas hipercharacterizadas están, a menudo, al servicio del voyerismo heteromasculino.

⁹ Hay traducción al castellano en Astiberri.

opresión ejercidas contra las mujeres. Por ejemplo, en la típica escena de duchas de los *WiP films*, que en *Bitch Planet* muestra cuerpos que se alejan del ideal de belleza, una de ellas se da cuenta de que un ojo masculino las espía y consigue darle su merecido. Los ajustes de cuentas no serán puntuales y, de hecho, las presas estallarán en una revuelta y reventarán las cárceles del planeta.

Frente a estas ficciones marcadas por lo coral, lo grotesco o la parodia aparecen series de tono más realista, como la australiana *Wentworth* (2013-2021, 8T),¹⁰ protagonizada por una esposa que ha asesinado a su marido y que actualiza la trama de *Prisoner*. O la islandesa *Fangar* (2017, 1T; traducida al español como *Prisioneras*), una serie muy interesante que parte del asesinato del padre por pedófilo y violador. En esta serie se alterna la cárcel con la vida en el exterior, y resulta muy fructífera como revisión y crítica a la herencia feminista en el siglo XXI, con toda su complejidad.

La ficción carcelaria audiovisual de protagonista femenina se decanta por incorporar elementos de la agenda feminista con sujetos femeninos necesariamente marcados por la diferencia y modelos ficcionales que asumen que la violencia de las mujeres a menudo responde a la opresión y el abuso del patriarcado, insistiendo, pues, en que las presas protagonistas son víctimas y, por tanto, inocentes o justas vengadoras.

La ficción literaria gallega no se somete a las reglas de producción de las series *mainstream* ni se dirige al mismo público y, por lo tanto, no está sometida a los mismos condicionantes. Inma López Silva parte del modelo de *OITNB* y *Vis a vis* pero realiza interesantes adaptaciones: sitúa la ficción en una cárcel gallega, el perfil identitario de los personajes toma en cuenta la realidad social gallega, cambia el tono humorístico por uno más dramático que permite hacer muy evidente la intención social de la novela, y la presa, con un personaje más complejo, Margot, se aparta justamente de las fórmulas ambivalentes para optar por una fórmula más próxima a *Fangar*, haciendo crítica social desde estas vidas consideradas culpables en nombre de la ley pero no de la justicia.

3. EN GALLEGO LA FICCIÓN CARCELARIA ES FEMINISTA

En la literatura gallega escasea la escritura carcelaria y, cuando aparece, está vinculada a la represión política y la guerra civil.¹¹ La primera autora de ficción que se adentra en las cárceles de mujeres es María Xosé Queizán, en el volumen de cuentos *¡Sentinela alerta!* (Xerais, 2002; edición aumentada, 2016).¹² Destacada

¹⁰ En el momento de cerrar este artículo, la serie aún está en producción.

¹¹ Es el caso de dos novelas ya clásicas: *Bretaña, Esmeraldina* (1987), de Xosé Luís Méndez Ferrín, y *O lapis do carpinteiro* (1998), de Manuel Rivas.

¹² En esos años se publican las memorias de dos presas políticas del franquismo, *Testimonio de la guerra civil* (Edición do Castro, 1998) de Isabel Ríos y *Cárcere de Ventas* (A Nosa Terra, 2005) de Mercedes/Mercè Núñez. Ambas autoras ofrecen una visión desde dentro de las cárceles de mujeres, poco habituales. La colección "Mulleres" de A Nosa Terra, dirigida por Carme Vidal, ejerce un papel relevante no solo en la recuperación de la memoria de las mujeres sino que, al publicarse en una editorial nacionalista, obliga a repensar con qué criterios debemos analizar la obra testimonial de las escritoras imprevistas e incorporarlas al repertorio cultural aunque no se hayan escrito en

feminista y defensora de las libertades, narra en un estilo realista episodios carcelarios, tanto de hombres como de mujeres, que son fruto de su contacto con la cárcel como hijastra de un funcionario de prisiones pero también como compañera de activistas políticos durante el franquismo y el postfranquismo, como recoge a lo largo de sus memorias (Queizán 2018). Aunque sus cuentos se nutren de la experiencia, escribe con intención política, aunando el feminismo explícito y la defensa integral de la libertad y la justicia. Esto le permite hacer retratos llenos de dignidad, combinando ternura y denuncia, el estilo realista con lo grotesco. Si Queizán incluye también protagonistas masculinos es porque le interesa pensar la privación de libertad, la marginación, la lucha contra las jerarquías, las cárceles del alma y el cuerpo, y las experiencias de la violencia que aparecen en la cárcel, desde la homofobia a la deshumanización, desde la represión política al sometimiento cotidiano. Los cuentos de protagonista femenina conforman una galería de figuras que demuestran que la presa es una paria por clase y sexo-género, es decir, por el hecho de ser mujer pobre. Esta figura le permite denunciar la especificidad de los ataques contra las mujeres, como las traiciones masculinas en el amor, la violación, la violencia machista, pero también la pobreza y la carencia de educación que hacen que una mujer pobre acabe cautiva de su carcelero, víctima del amor romántico y la acosmia. La prisión aparece como espacio y metáfora de todas las parias confinadas apenas por el hecho de ser mujeres, por eso cierra el libro un poema sobre el burka. Lo que hay de grotesco en algunos de los cuentos de Queizán responde a una praxis feminista marcada por la denuncia que se puede poner en relación con lo que harán más tarde *OITNB* o *Bitch Planet*: escribir la reclusión para propiciar la rebelión.

Inma López Silva, autora de *Aqueles días...* (Galaxia, 2016), traducido al español como *Los días iguales de cuando fuimos malas* (Lumen, 2017), parte de los modelos de la cultura popular y la fórmula interseccional de *OITNB* en un momento en que tanto esta como la serie española *Vis a vis* están en emisión, pero también se documenta en conversaciones con personas presas en la cárcel gallega de A Lama (Dopico 2016). López Silva articula una novela coral, insistentemente coral, con mujeres complejas que son culpables pero no malas: Margot, una prostituta portuaria de etnia gitana, heroinómana y lesbiana empoderada; Laura, una funcionaria de prisiones maltratadora que había querido ser bailarina de ballet clásico; Sor Mercedes, una monja soberbia inspirada en Sor María, que traficaba con los bebés para vendérselos a mujeres y parejas que deseaban tener hijos; y Valentina, una paria entre las parias, víctima de la pobreza, con una vida previsible e hipercharacterizada como joven colombiana detenida por claudicar al amor y hacer de mula para escapar de la pobreza. Solo encontrará el amor respetado en la cárcel. También aparece el personaje metaficcional de Inma, la Escritora. Los condicionantes de creación en una serie de televisión *mainstream* y una novela son bien diferentes y eso le permite a López Silva dialogar con la agenda feminista y ofrecer perfiles perfectamente delineados desde la interseccionalidad para indagar en la vida dentro y fuera de prisión, dar cuenta de las

gallego (González Fernández 2009, 2015: 333-338).

estructuras sociales de exclusión pero también de las transformaciones radicales que pueden experimentar estas mujeres culpables.

Con *O ceo das reixas* (Xerais, 2019), Eli Ríos explora la cárcel como metáfora de la insurrección ecofeminista. La narración se centra en una cirujana presa en un módulo de respeto, Noe. Las razones del homicidio la hacen inocente a nuestros ojos: ha disparado a su vecino, un maltratador que casi mata a su mujer, y que intenta suicidarse sin conseguirlo. Noe le dispara un tiro certero para que no pueda volver a maltratar. Hacia el final de su condena, Noe pierde la consciencia y mantiene una conversación con una presa, Fina, de setenta y ocho años, a quien habían encarcelado sin pruebas porque en sus campos de cultivo habían encontrado el ADN de 717 personas. Como en el caso de las brujas, la acusación se debía a rivalidades personales. Ella y su sobrino defendían la agricultura ecológica y no habían matado a nadie; solo abonaban sus cultivos con sangre menstrual. La anciana conmina a Noe, que no podrá volver a ejercer la medicina, a continuar su proyecto ecofeminista. La novela se estructura sobre lo liminar: no se sabe si Fina es real o un espectro, si es una asesina múltiple o una activista convencida, si la sororidad entre ambas mujeres es posible o no. Además, Ríos rinde homenaje a la prisión londinense de Holloway, donde encarcelaron a las sufragistas británicas. Lo que sorprende de esta obra es el insospechado giro hacia lo fantástico ecofeminista, abriendo así posibilidades nuevas en los modelos de ficción carcelaria en que las parias, por haber infringido la ley, son las promotoras de un mundo nuevo.

Marilar Aleixandre no esconde que en su novela *As malas mulleres* (Galaxia, 2021) hay una voluntad de homenaje a Concepción Arenal, primera visitadora de cárceles en España, de quien se celebró el segundo centenario de su nacimiento en 2020. Hilvanando elementos de su biografía, su correspondencia y su obra, ofrece un recorrido por las galeras y las otras prisiones de mujeres. Opta por la ficción carcelaria histórica para armar, desde la empatía y solidaridad hacia las presas, una contramemoria de las mujeres gallegas en tiempos del Rerurdimento en que se cruzan personajes históricos como Juana de la Vega, Pepa a Loba, Rosalía de Castro y Eduardo Pondal.

Queizán, López Silva, Ríos y Aleixandre ofrecen propuestas ficcionales diversas para hacer de la prisión un cronotopo de la emancipación feminista de la cuarta ola. De ellas es López Silva la que traslada, y con acierto, el modelo *mainstream* de *OITNB*. Excepto el volumen de cuentos de Queizán, los otros títulos se publican en el momento en que aparece la ficción carcelaria de mujeres como moda audiovisual. Parten, pues, de la inteligibilidad de modelos ficcionales reconocibles que humanizan e incluso emancipan a las presas de su condición de paria.

4. LAS PRESAS COMO TRÁNSFUGAS. DE LA INOCENCIA A LA SINGULARIZACIÓN

Una crítica a la serie *Stateless* (2020, 1T), sobre un campo de extranjeros en Australia (lo que en el Estado español se conoce como CIES), señalaba con acierto:

Si no hay un personaje blanco y privilegiado que sufre, parece que las injusticias están condenadas a no cambiar. Y es que, sin ese sufrimiento blanco en un primer plano, ¿cómo van los espectadores –también blancos– a interesarse por una historia de violación de los derechos humanos de los inmigrantes? (Mullor 2020)

Pues bien, ese es el punto de partida de *OITNB* y *Vis a vis*, cuyas protagonistas delinquen por amor, aunque –y esto es relevante– Piper Chapman es lesbiana y Macarena Ferreiro (Maca), heterosexual. Desde el punto de vista de la ficción, producen un efecto de distancia narrativa e ideológica que hace posible la empatía e incluso el reconocimiento en las presas parias, carentes de voz propia. La presa “inocente”, cuyo delito parece menos grave, es la que permite conocer y provoca la interacción con las otras presas.

En *Aqueles días...*, sin embargo, se produce un quiebro con la jerarquía social que implica hacer que la ficción se desarrolle a partir de un personaje con privilegios. López Silva acude a la autoficción paródica para interponer una narradora, Inma, que cuenta la historia de las presas. Utiliza, de manera muy productiva, dos tácticas que permiten individualizar las presas y poner en crisis la “autoridad” de la voz narrativa. La primera, y más evidente, es que en los títulos de cada capítulo se indica en qué personaje se centra, reforzando su individualización y humanización, como “Pende en que pende Penélope pensativa (Margot)” o “Virtude II, o teologais: fe, esperanza e caridade (Sor Mercedes)”. La segunda consiste en desacreditar el personaje de la escritora, el único que habla en primera persona, llenándolo de dudas sobre su talento creativo e incluso sobre la trama, como ocurre en el capítulo “Pros e contras de que apareza o fillo de Margot (Inma)”.

Fina Birulés (2014: 83) afirma: “El preu de la innocència absoluta és alt: l’absoluta impoliticitat, l’exili de la comunitat, únic espai on és possible dir lliurement el ‘quí’, aparèixer singularment davant els altres”. Birulés piensa la inocencia desde un texto de Hannah Arendt, “Nosotros, los refugiados”. Salvando las distancias entre realidad y ficción, Piper Chapman y Macarena Ferreiro, como desclasadas, son culpables inocentes, porque han cometido delito según la ley pero ocupan una posición semejante a la de los refugiados pues acabarán alejadas y confinadas en prisión, un espacio donde se pierde la singularidad. A través de ellas se conocen las desigualdades estructurales de la comunidad de partida y también la vida de las parias en esta institución de castigo que, después de que ellas entran, empezarán a ser narradas como comunidad donde se singularizan las diferencias. Esto subvierte el contrato afectivo del estigma del paria, y su vergüenza se convierte en una herramienta política, en orgullo. Eve K. Sedgwick, de manera esclarecedora, indica que la vergüenza resulta de una alta rentabilidad política “porque genera y legitima el lugar de identidad” (2018: 67).

Martine Leibovici pone en valor el tráfuga, una figura de la teoría sociológica francesa (Pierre Bourdieu, Chantal Jaquet, Didier Eribon, Annie Ernaux o Paul B. Preciado), para defender su narrativa particular. Para Leibovici el tráfuga no es el traidor sino aquel que representa la movilidad social, “des individus que la vie a fait passer d’une classe social à l’autre, d’une culture a l’autre”,

aunque estudiará aquellos individuos situados en el *entre-deux* que pasan “d’un monde minoritaire et minorisé à un monde majoritaire partageant des préjugés souvent diffamants ou haineux à l’égard de ces minorités” (2013: 11). La filósofa no ahonda apenas en la figura del tráfuga, sino que defiende la importancia de prestar atención a sus autobiografías para hacerlos pensables desde la singularidad de su experiencia. Este tipo de migrante social se ha estudiado habitualmente con relación al ascensor social pero también puede encontrarse a la inversa. Jaquet prefiere el término *transclase* para evitar los prejuicios negativos de la palabra *tráfuga* y la ilusión del mérito, que concibe como una construcción política conservadora destinada a conseguir el confort social y la obediencia (2018: 21). Por eso critica la metáfora de la verticalidad en la movilidad social: “[Le néologisme transclasse] met à distance l’imaginaire vertical du haut et du bas en cessant d’appréhender le changement de classe uniquement en termes d’ascension ou de déclassement, d’élévation ou de chute, selon une logique de la réussite et de l’échec” (2018: 13).

Estas tráfugas transclase son el motor de la ficción carcelaria de mujeres que está de moda. Su ingreso en la cárcel permite conocer e incluso escuchar la voz de las parias presas, pero no serán las únicas cuya inocencia acabará siendo cuestionada. En *OITNB* y *Vis a vis* los personajes Piper y Maca se minorizan al entrar en una comunidad de presas parias, pero eso permite comprobar, inesperadamente, que algunos de sus “privilegios” no son tales precisamente por el hecho de ser mujeres. En *Aqueles días...* no aparece esa figura. Margot no es una inocente mujer blanca confinada inesperadamente en una cárcel sino una tráfuga que acumula experiencias de exclusión y empoderamiento. Gitana de nacimiento, Margot entra en un proceso incesante de minorización y desclasmamiento, eligiendo sucesivamente ser puta, lesbiana, etc. Su empoderamiento tras los múltiples cambios identitarios la convertirán en tráfuga. Eso sí, Piper, Maca y Margot tienen en común una narrativa que las singulariza y convierte en sujetos anómalos (Leibovici 2013: 32-33).¹³

En *OITNB*, en *Vis a vis* y en *Aqueles días...*, la historia se centra en tres tipos de mujeres: las presas parias habituales, racializadas y marcadas por la pobreza; las tráfugas culpables según la ley pero inocentes a ojos de la justicia (feminista), que en la cárcel pasan por un proceso de transformación y supervivencia que va de la inocencia de la víctima hasta el empoderamiento por medio de prácticas diversas, incluido el ejercicio de la violencia; y, finalmente, el personal que trabaja en la prisión, que interfiere continuamente mostrando tanto su cercanía a las presas como el rostro más cruel y opresor de los carceleros.

La interseccionalidad y la sexualidad disidente es otro de los rasgos recurrentes. Frente a los estereotipos de “la mujer” acartonados e inconsistentes, desarrollan personajes con sus propias dinámicas y contradicciones, a menudo en

¹³ Leibovici argumenta la relevancia que tiene la autobiografía de los tráfugas para la filosofía, dando valor a la escritura del yo frente a los universales. Defiendo la pertinencia de aplicar el término tráfuga a estas ficciones corales ya que permiten dar cuenta de una posición liminar, *entre-deux*, de manera singular. Además, *OITNB*, modelo inevitable para las ficciones posteriores, aparece en primer lugar como libro autobiográfico.

ficciones corales que subrayan el plural "mujeres". Es esta una oportunidad para sujetos encarnados cuya representación carecía de valor. La presa como paria responde a una condición social que hace inteligible al individuo sin singularizarlo, que hace que determinados grupos sociales sean, a priori, delincuentes. Afirma Fina Birulés sobre el peso de lo dado: "el donat aquí és una precondició per a la possibilitat de pensar la identitat del subjecte encarnat" (2014: 79). Estos estereotipos son racializados: negras, latinoamericanas o gitanas (según el contexto social), e incluso, en las representaciones nacionales del mal extremo, rusas, negras y latinas en *OITNB*; y árabes, chinas y mexicanas en *Vís a vis*. La ficción carcelaria pone así la interseccionalidad al servicio de los prejuicios culturales pero también distingue entre culpables inocentes y malas irredentas.

En *Aqueles días...*, la paria extremadamente inocente, aquella que pagará el precio de su inocencia y su ignorancia, hasta la entrada en la cárcel, es Valentina. Ella no solo sucumbirá al amor romántico, llegando al punto de hacer de mula, sino que es víctima de una violación incestuosa, madre soltera cuando niña. Encarna la absoluta inocencia de quien por origen, clase social y edad, no ha tenido tiempo a experimentar y hacerse cargo de su vida. Además, responde a un tipo habitual en las cárceles españolas. El retrato que hace Xosé Tarrío, considerado el primer testimonio de un preso común, anarquista y con SIDA en España, de un compañero de prisión colombiano podrían aplicarse a Valentina, con pocas diferencias:

Había llegado a España para introducir droga y le habían cogido y encerrado a las primeras de cambio. Pertenecía a una familia pobre de Colombia y había hecho aquello para huir de la miseria. Era una historia la suya que resumía la de cientos de sudamericanos en prisión, especialmente mujeres, a las que los grandes del narcotráfico utilizaban para introducir droga en España y toda Europa. (Tarrío 2008: 140-141)

Por el tipo de delitos que se narran, tan contemporáneos, y por la diversidad identitaria que se plasma en la construcción de los personajes, se produce un efecto metafórico perverso: parece que estas cárceles son "un reflejo" de la comunidad fuera de la cárcel; sin embargo, conviene recordar que en la realidad el porcentaje de presas reproduce inversamente la pirámide social.

En resumen, pensar la paria implica pensar la marginalidad de lo próximo-distante, mientras que pensar la tránsfuga lleva a pensar no solo el cambio social, sino las contradicciones y dificultades que encuentra quien vive el desplazamiento, al tiempo que interroga dos discursos normativos y substituyen la inocencia por empoderamiento.

5. TRÁNSFUGAS FEMINISTAS: MARGOT Y SARAY, GITANAS LESBIANAS

En este contexto racializado las gitanas subrayan la precarización extrema, la vulnerabilidad de sus vidas, que en la ficción, aún lastrando tópicos, llega a dar lugar a nuevas representaciones.

En *Vís a vis* la gitana de más edad, Antonia Trujillo, se presenta como una imperceptible madre social, cuida a una presa toxicómana y realiza funciones de

presa de confianza. Próxima a la figura del paria Schlemihl (Arendt 2004: 53), paria inocente, pura, con ganas de broma y apenas sin aspiraciones, Antonia saldrá libre de la cárcel gracias a la fe católica y a la tradición del indulto por Semana Santa, lo que redundará en un halo fabuloso e irreal.

La otra es Saray, una joven gitana lesbiana; superviviente, y no solo víctima inocente, de todo tipo de prejuicios, vejaciones y violaciones.¹⁴ Saray es un personaje ciertamente difícil de clasificar nítidamente en las figuras de exclusión. En lo que tiene de personaje tránsfuga empoderado, se asemeja a la gitana de López Silva pues consigue romper con “lo dado”, pero Saray es un personaje secundario respecto de las heroínas blanca y musulmana, es decir, Maca y Zulema. Esto lo aleja de la heroicidad que Lazare atribuye al paria consciente como “representante de un pueblo oprimido que asocia su lucha por la libertad con la lucha por la libertad nacional y social de todos los pueblos oprimidos” (Arendt 2004: 58). De hecho, si la serie hubiese seguido la arquitectura de personajes de DeConnick y De Landro o López Silva, Saray sería la protagonista de la serie. Como paria consciente convierte la exclusión en su fortaleza: “la paria consciente de sí misma transforma la diferencia de ser una fuente de debilidad y marginalidad en una de fuerza y desafío” (Benhabib 2003: 27-28). También tiene puntos de contacto la figura de Charlie Chaplin, que Arendt perfila como “ese hombre pequeño chocando siempre inevitablemente con los defensores de la ley” y que tiene “la inocencia del sospechoso” (2004: 61-63). E incluso podemos situarla como tránsfuga, ya que está desterrada de su comunidad de origen y se incorpora al grupo de payas, siempre con una marca que la racializa, la de gitana inhómita, pero también arrastra los clichés racistas “que favorecen una imagen hecha de pasividad, de victimización y de sumisión que homogeneizan a todas las mujeres gitanas” (Segarra 2021: 81). López Silva dota a Margot de una extrema complejidad, como hemos visto, pero también de mucha autoridad moral, rompiendo continuamente los estereotipos. La cárcel de A Lama, entre Lugo y Vigo, marca una geografía de la transformación desde su nacimiento como Rebeca en una comunidad gitana pobre hasta la construcción de sí misma, con el nombre de Margot, como prostituta en la zona portuaria de Vigo. La mirada feminista rescata a Margot y Saray del papel de meras víctimas y las convierte en supervivientes y tránsfugas. Son figuras marcadas por la disidencia sexual, la racialización, el ejercicio de la furia que aparece en *Bitch Planet* y el hecho de hacerse responsables de otras integrantes de la comunidad carcelaria. Tras estos personajes está el uso político de la ira que Audre Lorde defendió en su famoso discurso “The Uses of Anger” (1981).

La explicitación de los tabúes sexoafectivos es uno de los recursos más interesantes de la ficción carcelaria. Si en las memorias y ficciones del siglo XX el lesbianismo se asociaba como estigma negativo a las guardianas y ciertas presas monstruosas, en la ficción del siglo XXI, el amor romántico, causa de tantas

¹⁴ Esta paria inocente sigue la lógica del poema de Rosalía de Castro, “A xustiza pola man”: cuando ni la familia, ni los vecinos, ni la ley corrigen el daño. Estas presas inocentes demuestran que el sistema penitenciario solo hace más violentos a los sujetos, confirmando la postura abolicionista de dos feministas americanas, del norte y del sur: Angela Davies y Rita Segato.

penas de prisión (no solo metafóricas), permite que emerjan el lesbianismo y la bisexualidad. En *Vís a vis* el deseo lésbico permite crear triángulos afectivos que aproximan a personajes diferentes entre ellas: singularmente Saray, que ha contribuido de manera decisiva a la popularización de la serie en la comunidad activista gitana, aunque, en mi opinión, es un personaje contradictorio porque el empoderamiento y celebración del amor, va acompañado de correctores misóginos, particularmente la fetichización visual del erotismo entre mujeres. No se trata solo de visibilizar las sexualidades disidentes sino de cómo se representan.

Jenni Millbank, al inicio de su artículo "It's about this: Lesbian, Prison, Desire" (2004: 155), se pregunta qué implicaciones y significados tiene representar a las lesbianas en el contexto carcelario, violento. Y agregó: ¿qué añade la racialización de sus cuerpos y el hecho de que en *Vís a vis* y *Aqueles días...* algunas gitanas en prisión sean lesbianas? El análisis más sencillo, propedéutico y, creo, confortablemente hegemónico, nos llevaría a pensar en el poder político de la representación que ofrece modelos positivos de la alteridad. Pero, a mi modo de ver, esta respuesta previsible es más bien un punto de partida.

La hipercharacterización de estos cuerpos construye personajes muy poderosos pero también nos interroga sobre los estereotipos.¹⁵ Como indica Marta Segarra (2021: 87), en la producción audiovisual la gitana se alteriza a veces en su condición de pobre y siempre en el déficit de capital cultural, para ocultar el racismo hegemónico: limitar la reivindicación a la visibilización no es un argumento políticamente suficiente, pues no se trata apenas de mejorar la representación de sujetos invisibilizados o marginalizados, porque ello implica apenas una renovación de los estereotipos vigentes en el discurso hegemónico.¹⁶ El personaje conjuga racialización y un lesbianismo afirmativo, aplaudido por las lecturas militantes. La interseccionalidad actúa como metáfora de la radical independencia de las mujeres.

En *Vís a vis* la pareja lésbica de partida está formada por una mulata con un nombre que explicita la racialización, Rizos, y una gitana, Saray. Estos dos personajes se alejan de los estereotipos racializados en relación a la identidad sexual y, al mismo tiempo, las huellas de la racialización marcarán sus debilidades, que el guion explora como corrección misógina. Estos personajes racia-

¹⁵ La controvertida representación cultural de la diversidad sexual gitana fue objeto de debate en el proyecto de investigación *Noves visions de la comunitat / Noves identitats gitanes, híbrides i sexualitzades* (2015-2017), dirigido sucesivamente por Marta Segarra y Rodrigo Andrés, de ADHUC-Universitat de Barcelona. El activismo sexual y feminista gitano insistió en la durabilidad y reiteración de los estereotipos gitanos en relación a la pobreza y el patriarcado (vid. Andrés y Masó 2018).

¹⁶ Una buena muestra de ello es la polémica que generó la película *Carmen y Lola* (2018), dirigida por Arantxa Echevarría, y, en cambio, sorprende la buena acogida que tuvo el personaje de Saray Vargas, de *Vís a vis*, entre el feminismo gitano. Silvia Agüero Fernández (2018), en un artículo iracundo, interesante y provocador, titulado "El concepto epistémico de paya retestiná: o de cómo *Carmen y Lola* pisotea a las mujeres gitanas e invisibiliza nuestras luchas", pone como ejemplo de visibilidad positiva a la actriz Alba Flores por su interpretación de Saray, sin embargo, obvia la pervivencia de estereotipos y estigmas. Y es que Saray, como *Carmen y Lola*, deberá romper con la idea tradicional de familia, el matrimonio y la reproducción obligatorias, la pobreza, etc. Quizás la clave está en el género: *Vís a vis* no pretende ser ficción etnográfica.

lizados y con un capital cultural deficitario pagarán un precio en la narración. Aunque la relación de Rizos y Saray es pública, afirmativa, positiva, hasta que Rizos se enamora de Maca. Como la ficción carcelaria parte del contrato heterosexual monógamo, esto provoca los celos de Saray, y aumenta el morbo en las escenas de amor lésbico interracial que se sitúan en la frontera con la mirada voyerística heterosexual.¹⁷ Maca, amante de Rizos al tiempo que resiste el amor romántico de uno de sus carceleros, vive un proceso de empoderamiento dentro de la prisión, que se representa por medio de la violencia y la inteligencia. Así la temporada 1 acaba con Maca convertida en superheroína. Hipercharacterizada como mujer, ha hecho un tránsito personal, social, sexoafectivo y corporal que se resume en una metáfora deportiva bien inteligible: será la campeona de una competición de boxeo en prisión. De esta manera, la lesbiana mala y fuera de la ley, pero no racializada y con capital cultural, vendría a proclamar la resistencia a la asimilación, a la domesticación (Millbank 2004: 155).

Un personaje muy poderoso e interesante para la lectura feminista es Margot, a quien López Silva convierte de paria inocente en tráfuga. A diferencia de Saray, es una mujer mayor, que ha descubierto en la prostitución la autonomía económica y por eso lo defiende como oficio. La expulsión de la familia no la confina en la marginalidad sino que le abre una vía para poder construirse a sí misma, eso sí, pagando el precio de la soledad. Ella era una muchacha inocente pese a las apariencias: se duda de su virginidad en el matrimonio y acaba dando a luz a un hijo ochomesino, rubio y de ojos claros, casi el "hijo de la luna" de la canción de Mecano. Eso la lleva al repudio y al exilio en un Vigo lejano desde donde trabaja como prostituta, sueña con viajar a París, y ama, con amor profundo, a una trabajadora social que se acabará muriendo. En la cárcel, se convierte en una presa de confianza que cuida de las suicidas pero acaba por comprenderlas. Ella es la presa que nunca recibe cartas, la que se droga para olvidar, la que tiene "casa propia" en las temporadas en que no está en prisión. Margot rehumaniza por completo a la mujer gitana, aunque repita ciertos tópicos sobre el origen étnico. Uno de los momentos más interesantes es cuando recuerda la violencia de su padre contra ella, contra su madre.

En *Vís a vis* la violencia machista se extrapola en un personaje monstruoso: el médico que viola a las reclusas, particularmente a Saray, pero también a la directora de la prisión. La pérdida de virginidad de Saray, más que la violación, hará que su familia gitana la repudie. Esta denuncia del patriarcado se funda en la violabilidad de los cuerpos de las mujeres de su entorno, suspende la raciali-

¹⁷ Las figuras lésbicas en *Vís a vis* no permiten pensar en idealizaciones estereotipadas, y llevan la figura de la lesbiana a los límites de la política de la representación de manera compleja. Rizos, muy activa sexualmente, no tiene reparos en aparentar el estereotipo de la mulata complaciente con los carceleros para conseguir mejoras. La representación subraya la racialización: ella no es una pura raza, es una mulata sin marcas étnicas, más adaptable sexualmente. En eso se opone a la "pureza" racial, étnica, cultural, y, por tanto, a una menor adaptabilidad de Saray, una joven gitana a quien su familia utiliza como moneda de cambio para mejorar económicamente en su comunidad y por eso la fuerza a que se case con un hombre poco atractivo y a que tenga un hijo con él. La misoginia y lesbofobia de la familia de Saray sirven para subrayar lo que será realmente interesante en este hilo argumental: que la violación es un dispositivo disciplinario habitual de las pedagogías de la crueldad (Segato 2016: 21).

zación y se convierte en un verdadero alegato contra esas formas de violencia. Margot, como Saray, son personajes lésbicos orgullosos, no lesbianas por accidente, y ambas deberán afrontar numerosas dudas sobre la filiación y la maternidad, un reto que López Silva explora con detalle. Saray y Margot: gitanas de familia pobre, nacidas en poblados marginales y en un entorno violentamente patriarcal acaban siendo repudiadas por su familia. Sus madres las visitan a escondidas a pesar del destierro, intentan mejorar la vida de sus nietos, y son víctimas de la violencia machista de sus maridos. En ambos casos las gitanas odian al padre, sin duda y sin piedad, pero también tienen conciencia del estado de sumisión de sus madres, a las que habrían deseado libres de la tiranía patriarcal. En sus limitaciones reconocemos nuestros prejuicios, que inmovilizan a estos personajes como parias, como excluidas, a pesar de que en la cárcel puedan desarrollar una personalidad emancipada, como si se tratase de una reacción al control que la comunidad gitana venía ejerciendo sobre las jóvenes. Margot y Saray en la cárcel pasarán de víctima a tráfuga e irán trazando un camino de concienciación no asimilada como gitanas, lesbianas, y mujeres.

López Silva, o más bien Inma “la Escritora”, indaga en el giro sexoafectivo que lleva a Margot del hábito del matrimonio heterosexual a la elección del lesbianismo en un sugestivo, complejo y político proceso de humanización y empatía, aunque en seguida ella irá reconociendo que, desde siempre, era lesbiana, y de hecho su primer recuerdo en este sentido es el beso a una compañera de colegio, una compañera que es ahora su carcelera, Laura (2016: 374-375). Este retazo de memoria subraya los muchos vínculos existentes en una comunidad más allá de los estáticos estereotipos sociales y sirve para subrayar que, vistas desde la cárcel, todas las vidas tienen giros imprevistos y contradictorios. Margot acaba encontrando una reubicación como tráfuga feminista interseccional, que conlleva un horizonte imprevisto y reparador en que se aspira apenas a las prácticas cotidianas de felicidad afirmativa: hablar con las amigas, preparar la comida para su hijo en su casa y dar paseos desde el centro de la ciudad a las playas.

Estas figuras lésbicas, racializadas, pobres –López Silva insiste en la desigualdad económica como causa primigenia de la exclusión acertando en su diagnóstico de que solo después de la clase social actúan las fobias, como la gitanofobia– aparecen así descritas de manera redundante, como extremadamente transgresoras: “Lesbians [...] evoke active, autonomous female sexuality; women as sexual subjects and sexual objects –desirous and desirable to each other” (Millbank 2004: 156).

6. LA TRABAJADORA DE PRISIONES Y LA MONJA DEL FRANQUISMO

Aqueles días... retoma y amplía el repertorio de violencias ejercidas contra las mujeres con una mala inédita para la que no hay perdón: la monja que robaba bebés. Y también con una renovada figura disciplinaria: la funcionaria de prisión. López Silva, y esto me parece muy interesante, profundiza más allá de los tópicos de la buena o mala carcelera en el personaje de la funcionaria de prisiones, un oficio sin consideración social, de parias y bajo sospecha, al equipararla a la figura de una *butch* monstruosa.

Women's prison films are fairly formulaic, and they present butch predation as a fact of prison life. Often the predation is embodied by a sadistic and butch warden (*Caged Heat*, *Bad Girls Dormitory*) who seeks out innocent young inmates, but sometimes it may be constituted through a dynamic between the warden and her sidekick (*Caged Heat*). (Halberstam 1998: 199).

La lesbofobia que reviste a la carcelera se articula a partir de la heterosexualidad obligatoria e interiorizada pero también de una conceptualización homogeneizadora y naturalizadora de la mujer como víctima, asimilando el género a la posición que se ocupa en el espacio de reclusión. En el cine, la presa lesbiana es la figura que se enfrenta al patriarcado con una resistencia que combina las emociones y la violencia, de tal manera que el lesbianismo actúa como un indicador de culpabilidad, pues, aunque fuese inocente ante la ley sería culpable al romper el pacto afectivo que sujeta a las mujeres e impide desarrollar ni tan solo una mirada empática.

El personal femenino de la cárcel se representa habitualmente como asalariados de la represión, y sin embargo será el eje en *Els fills de Llacuna Park* (L'Alba Editorial, 2017), de Maria Guasch. En la novela se introduce un personaje inesperado y que parte de la propia experiencia de la escritora: la educadora substituta de un módulo de mujeres en la cárcel de Brians. Esto le permite ahondar en la precariedad de este trabajo y también pensar en la difícilísima reinserción de la mujer presa (González Fernández 2020: 191-192).

Entre los personajes de las presas López Silva incluye una figura nueva, la monja que robaba bebés, inspirada en sor María, añadiendo una visión nueva a la relación de las monjas con las cárceles en el siglo xx. Si en las memorias de la prisión franquista de Isabel Ríos y Mercedes/Mercè Núñez, y los cuentos de Queizán, aparecen como carceleras, López Silva rescata una culpable que recibe un castigo históricamente excepcional pero reparador: la monja ingresa en prisión, es decir, se somete al juicio penal. Sin embargo la ficción repara el delito que los tribunales no pudieron juzgar: el caso de sor María. María Gómez Valbuena, la primera religiosa llevada a juicio, fue imputada, con el doctor Eduardo Vela, por robo y tráfico de bebés entre 1960 y 1980 en la maternidad de San Ramón de Madrid. Su muerte, en 2013, obligó al archivo del caso.¹⁸ Inma López Silva lleva a doble juicio a su personaje: la justicia humana, que la lleva a prisión, y la justicia divina, ante quien deberá dar cuenta de su vida. Sin embargo, López Silva le permite demostrar que es capaz de responsabilizarse de su vida poniendo en juego el suicidio, todo un desafío a sus creencias católicas.

7. LAS PRESAS, DE VÍCTIMAS A SUPERVIVIENTES

En el audiovisual de la década de 2010 está de moda la ficción carcelaria protagonizada por mujeres. Las series más populares y/o versionadas muestran que el

¹⁸ El caso tuvo tanta trascendencia social que TVE realizó un documental, *Vidas robadas* (2010), se publicó un libro sobre el caso, *Los bebés robados de sor María. Testimonios de un comercio cruel* (2013), de Soledad Arroyo, y se realizó la miniserie *Niños robados* (2013), creada por Salvador Calvo.

género ha experimentado cambios significativos en el marco ideológico y de representación, aplicando conceptos y prácticas tomadas de la agenda feminista: las maneras en que las presas reaccionan ante el disciplinamiento y los abusos, el tipo de delitos que cometen, las condiciones de habitabilidad y forma de vida en las prisiones de mujeres, y, por supuesto los cambios en la representación de la sexualidad y la racialización. Ahora bien, la representación de elementos de la agenda feminista no convierte inmediatamente estas ficciones en emancipadoras y algunas incluyen correctores misóginos, como ocurre en *Vís a vis*.

Los repartos corales subrayan las diferencias corporales e identitarias en la población carcelaria, también en aquellas series en que la protagonista se presenta como el inocente sujeto no marcado: una mujer blanca, de clase no-popular, que forma parte de familias "normales", que, en su condición de paria presa se ve afectadas por la carencia de visibilización de las diferencias, humanización y singularización. Este personaje guiará a la audiencia en el reconocimiento de la diversidad y la posibilidad de la agencia de las reclusas. Las presas que, en plural, se han convertido en personajes característicos de esta moda ficcional, permiten mostrar las diferencias entre las mujeres y al mismo tiempo la común opresión patriarcal y hace posible la creación de vínculos entre mujeres en la construcción de comunidades de elección, amistad y amor, orgullo y empoderamiento. De este modo la prisión se presenta como metáfora del mundo, aunque conviene desconfiar de él, porque aunque favorece la representación de una comunidad es marginal, está sometido a la reclusión, y condicionado por muchas y extremas formas de violencia.

Las presas, vidas desperdiciadas, para decirlo con Bauman, adquieren en la ficción la posibilidad del desplazamiento social o la resistencia, pasando de la paria inocente a la tránsfuga. Esta tránsfuga desclasada encuentra en la cárcel la dignidad, el orgullo, a veces el afecto entre iguales del lesbianismo. Estos cambios elegidos modifican su perfil identitario y propician prácticas de empoderamiento de las que carecían fuera de prisión. Si la comunidad dada, patriarcal, la conduce al delito, la prisión, una comunidad en estado de excepción donde lo común son las mujeres "malas", permite escapar de la irrelevante inocencia, singularizarse, responsabilizarse de sí misma y defender, hasta la lucha, sus opciones. De hecho, la ficción carcelaria siempre se ha sostenido sobre el deseo más poderoso de la población reclusa: salir o fugarse de la cárcel, un deseo que transpone la aspiración de libertad de los seres humanos y de la lucha contra la injusticia de la opresión social, así que, en la ficción, la institución punitiva ofrece la oportunidad de salir de las opresivas y "normalizadas" cárceles sociales y explicita los mecanismos de opresión de la mujer. Muchas presas responden a un perfil criminal específico que las sitúa como mujeres-víctimas: violación, agresión, violencia, pobreza, racialización... pero también delitos relacionados con el amor romántico, la opresión matrimonial o el cuidado de los hijos. En ficciones corales como *Aqueles días...*, *OITNB* o *Vís a vis*, el contacto de una presa tránsfuga con las otras reclusas ofrece no solo la oportunidad de la desuniformización de la paria como mujer simplemente mala, sino la oportunidad de desenzimar la identidad misma de sexo-género. Las mujeres se piensan desde otros pará-

metros y, como la cárcel pocas veces es compatible con el rol hegemónico y naturalizado de madre, contribuye a hacer pensable la mujer sin que la maternidad obligatoria ahogue su subjetividad. Con todo, la maternidad, un vínculo afectivo y social de múltiples facturas, no se ha explorado de manera suficiente en este espacio de reclusión.

La escritura feminista, o parafeminista, parte de la dignidad de la presa. Su humanización rompe con la figura de la mujer como paria no singularizada y permite desplegar las diferencias, la pluralidad, la interseccionalidad, así como reescribir las opciones afectivosexuales, la racialización y otras formas disidentes de la feminidad normativa como la relación de las mujeres con la violencia. Sin embargo, la visibilidad y diversidad en un espacio de confinamiento y de extremo control de los cuerpos, no elegido, solo permite pensar la emancipación de sujetos políticos minorizados. Si el paria en el siglo XIX indignaba y fascinaba a partes iguales por su exterioridad, por su otredad, las parias y tráfugas en la ficción carcelaria fascinan porque representan la próxima-distante, con diversos matices. La figura de la tráfuga transclase, con su capacidad para la movilidad social, permite la forja de figuras nuevas en el espacio de reclusión: empoderadas, a veces redimidas, más atentas a la justicia que a la ley, en un incómodo y fructífero espacio liminar, de doble exclusión, en que se afirman de manera orgullosa.

OBRAS CITADAS

- Agra, María Xosé (2012). "Con armas, como armas: la violencia de las mujeres", *Isegoría*, 46: 49-74. DOI: <10.3989/isegoria.2012.046.02>.
- Agüero Fernández, Silvia (2018). "El concepto epistémico de paya retestiná: o de cómo Carmen y Lola pisotea a las mujeres gitanas e invisibiliza nuestras luchas", *Afrofeminas*, 9 mayo, <<https://afrofeminas.com/2018/05/09/el-concepto-epistemico-de-paya-retestina-o-de-como-carmen-y-lola-pisotea-a-las-mujeres-gitanas-e-invisibiliza-nuestras-luchas/>> (18 de agosto de 2021).
- Andrés, Rodrigo y Joana Masó (eds.) (2018). (Re)visiones gitanas. Políticas, (auto)representaciones y activismos en diálogo con el género y la sexualidad. Barcelona: Bellaterra.
- Almeda, Elisabet (2003). *Mujeres encarceladas*. Barcelona: Ariel.
- Arendt, Hannah (2004). *La tradición oculta*. Barcelona: Paidós.
- Bauman, Zygmunt (2005). *Vidas desperdiciadas. La modernidad y sus parias*. Buenos Aires/Barcelona/México: Paidós.
- Benhabib, Sheyla (2003). "La paria y su sombra: sobre la invisibilidad de las mujeres en la filosofía política de Hannah Arendt?", *Revista internacional de filosofía política*, 2: 21-35.
- Birulés, Fina (2014). *Entre actes. Entorn de la política, el feminisme i el pensament*. Canet de Rosselló: Trabucaire. DOI: <<https://doi.org/10.2307/j.ctvndv5wg>>.
- Davies, Angela (2003). *Are Prisons Obsolete?* Nueva York: Seven Stories Press.

- Dopico, Montse y López Silva, Inma (2016). "Escondemos o que somos como sociedade nun lugar que convertemos o tabú como o cárcere", *Praza pública*, 2 diciembre, <<https://praza.gal/cultura/inma-lopez-silva-lescondemos-o-que-somos-como-sociedade-nun-lugar-que-convertemos-en-tabu-como-o-carcerer>> (18 de agosto de 2021).
- Écija, Daniel et al. (cr.) (2015). *Vis a vis*. Prod. Atresmedia / Netflix. 2025-2020.
- González Fernández, Helena (2009). "Las escritoras imprevistas: testimonios gallegos de la guerra, la represión y el exilio", in *Mujer, creación y exilio (España, 1939-1975)*, ed. Mónica Jato, Sharon Keefe Ugalde y Janet Pérez. Barcelona: Icaria, 49-77.
- González Fernández, Helena (2015). "Presas y piratas. Memoria, nostalgia, fascinación y política de archivo", in *¿La voz dormida? Memoria y género en las literaturas hispánicas*, ed. Aránzazu Calderón Puerta, Karolina Kumor y Katarzyna Moszczyńska-Dürst, Varsovia: Universidad de Varsovia, 327-354.
- González Fernández, Helena (2020). "Preses, o com les dones esquerdades apareixen a la ficció catalana recent", in *Feminismes. Subjectes del nou mil·leni*, coord. Lluïsa Julià Capdevila. Barcelona: Edicions de la Revista de Catalunya, 186-194.
- Halberstam, Judith (1998). *Female Masculinity*. Durham: Duke UP. DOI: <<https://doi.org/10.1515/9780822378112>>.
- Jaquet, Chantal (2018). "Transclasses : fabrique contre mérite", in *La fabrique des transclasses*, dir. Chantal Jaquet y Gérard Bras. París: PUF, 12-26.
- Koha, Jenji (cr.) (2013). *Orange Is The New Black*. Prod. Lionsgate Television, 2013-2019.
- Leibovici, Martine (2013). *Autobiographies de transfuges*. Karl Philipp Moritz, Richard Wright, Assia Djebar. París: Le Manuscrit.
- López Silva, Inma (2016). *Aqueles días en que eramos malas*. Vigo: Galaxia.
- López Silva, Inma (2017). *Los días iguales de cuando fuimos malas*. Barcelona: Lumen.
- Lorde, Audre (1981). "The Uses of Anger", *Women's Studies Quarterly*, 9.3: 7-10.
- McRobbie, Angela (2010). "¿Las chicas arriba? Las mujeres jóvenes y el contrato sexual feminista", *Debate feminista*, 41: 113-135. DOI: <<https://doi.org/10.22201/cieg.2594066xe.2010.41.794>>.
- Millbank, Jenni (2004). "It's about this: Lesbians, Prison, Desire", *Social & Legal Studies*, 13: 155-190.
- Mullor, Mireia (2020). "Desplazados en Netflix: el poder del sufrimiento blanco", *Fotogramas*, 19 septiembre, <<https://www.fotogramas.es/series-tv-noticias/a33307978/desplazados-netflix-serie-refugiados-critica/>> (18 de agosto de 2021).
- Nancy, Jean-Luc (2003-2004). "Regarder, ne pas toucher", *Tumultes*, 21-22: 265-273. DOI: <<https://doi.org/10.3917/tumu.021.0265>>.
- Queizán, María Xosé (2018). *Vivir a galope*. Vigo: Xerais.
- Russo, Mary (1994). *The Female Grotesque: Risk, Excess and Modernity*. Nueva York: Routledge.
- Sedgwick, Eve Kosofsky (2018). *Tocar la fibra. Afecto, pedagogía, performatividad*. Madrid: Alpuerto.
- Segarra, Marta (2021). *Comunidades con acento*. Barcelona: Icaria.
- Segato, Rita (2016). *La guerra contra las mujeres*. Madrid: Traficantes de Sueños.

Tarrío González, Xosé (2008). Huye, hombre, huye. Diario de un preso FIES. Buenos Aires: Individualidades Anarquistas.

Varikas, Eleni (2007). Les rebuts du monde: figures du paria. París: Stock.