

Decir con el cuerpo, narrar con la imagen: prácticas parresiásticas y dialógicas en *Los diarios de la anguila* de Paula Bonet

Cristina Jiménez Gómez
Universidad de Córdoba 

<https://dx.doi.org/10.5209/esim.104405>

Recibido: 30/10/2024 • Aceptado: 20/08/2025

Resumen: En *Los diarios de la anguila* (Anagrama, 2022), Paula Bonet entrelaza imagen y palabra en una propuesta híbrida que oscila entre el diario íntimo, el cuaderno de viaje y el libro de artista. A partir de las nociones de parrhesia (Foucault) y dialogismo (Bajtín), este artículo analiza cómo su obra construye una estética testimonial y política. La materialidad del libro, junto con epístolas, notas, intertextos, técnicas plásticas y escritura fragmentaria, conforman una estructura polifónica que desborda lo confesional, ampliando así las posibilidades del libro de artista como espacio de diálogo y transformación social.

Palabras clave: Paula Bonet; libro de artista; parrhesia; dialogismo; estética testimonial.

EN Speaking through the Body, Narrating through the Image: Parrhesiastic and Dialogical Practices in Paula Bonet's *Los diarios de la anguila*

Abstract: In *Los diarios de la anguila* (Anagrama, 2022), Paula Bonet integrates image and text in a hybrid work situated between the intimate diary, travel journal and artist's book. Through the theoretical frameworks of parrhesia (Foucault) and dialogism (Bakhtin), this article examines how Bonet's work constructs a testimonial and political aesthetics. The materiality of the book, combined with epistles, notes, intertexts, plastic techniques, and fragmentary writing, creates a polyphonic structure that transcends confessionality, thereby expanding the conceptual and formal possibilities of the artist's book as a site for critical dialogue and social transformation.

Keywords: Paula Bonet; artist's book; parrhesia; dialogism; testimonial aesthetics.

Sumario: 1. Introducción; 2. Presupuestos teóricos; 3. Entre el diario íntimo y el cuaderno de viaje; 4. La finalidad del dibujo bonetiano; 5. El cuerpo femenino como archivo político: duelo, maternidad y resistencia cultural; 6. Del trauma al trazo: la autoficción como origen del libro de artista; 7. Conclusiones; 8. Referencias bibliográficas.

Cómo citar: Jiménez Gómez, C. (2025): "Decir con el cuerpo, narrar con la imagen: prácticas parresiásticas y dialógicas en *Los diarios de la anguila* de Paula Bonet", *Escritura e Imagen* 21, pp. 85-97.

1. Introducción

La ilustradora, pintora y escritora Paula Bonet (Vila-real, Castellón, 1980), licenciada en Bellas Artes por la Universidad Politécnica de Valencia y formada en Santiago de Chile, Nueva York y Urbino¹, ha declarado en diversas ocasiones que “la pintura, como la palabra, son herramientas que pueden provocar cambios minúsculos, los cuales acaban resultando en las grandes revoluciones”². Esta concepción del arte como agente de transformación íntima y colectiva resulta clave para comprender el planteamiento estético y político que recorre *Los diarios de la anguila* (2022), una obra que se sitúa entre la autobiografía, el arte plástico y el ensayo testimonial. El volumen se construye a partir de los cuadernos de viaje que acompañan habitualmente a la artista, donde recoge imágenes, citas, textos manuscritos y reflexiones personales vinculados a dos itinerarios: uno por Marrakech y otro por Santiago de Chile, ciudad clave en su formación académica a raíz de la beca Promoe que le fue concedida en 2002 para completar sus estudios universitarios³.

Más que un mero registro íntimo, el proyecto constituye un espacio experimental en el que lo plástico y lo verbal dialogan, se contaminan y se reescriben mutuamente, desdibujando las fronteras genéricas y expresivas. Esta lógica de diálogo intermedial –presente tanto en la disposición material del libro como en sus procedimientos narrativos y visuales– se ha trasladado al plano expositivo en uno de sus últimos proyectos, *La anguila. La carne como pintura y la pintura como espejo*, exhibido en el Museu Can Framis de Barcelona en 2024. La muestra, que revisita sus obras de ficción y no ficción previas –*La anguila* y *Los diarios de la anguila*–, se articula en tres secciones temáticas: Herencia, Carne y Pintura. La exposición se complementa con una entrada combinada al Museo de Arte de Girona, donde se presenta una retrospectiva de la pintora y grabadora Roser Bru, figura clave en la genealogía artística de Bonet. La artista busca así generar un diálogo entre ambas exposiciones, al tiempo que rinde homenaje y reivindica la figura de su maestra.

De este modo, la obra de Bonet funciona como un dispositivo polifónico y una red de referencias cruzadas –visuales, textuales y biográficas– donde convergen diversas voces, desde mujeres anónimas que comparten con ella experiencias de duelo y maternidades interrumpidas, hasta creadores cuyo legado atraviesa su producción. Entre las figuras homenajeadas en sus páginas destacan Roser Bru, su maestra; Gabriela Mistral, con quien comparte la evocación de una maternidad no normativa; y el artista rumano André Racz, de quien incorpora gestos y técnicas del grabado durante su paso por el Taller 99 en Santiago de Chile. Su práctica artística se sitúa así en espacios simbólicos y geográficos como el Taller 99 o La Madriguera, su estudio en Barcelona. Son concebidos como refugios y lugares de reparación política y afectiva. Esta doble localización activa una práctica situada que entiende el espacio de trabajo como lugar de producción, resistencia y creación ética.

Bonet adapta sus técnicas –dibujo, grabado y óleo– en función de la carga emocional y política de sus obras, evidenciando una visión poliédrica y personal del arte. Este desplazamiento estilístico, condicionado por el mensaje, se manifiesta en *Qué hacer cuando en la pantalla aparece The End* (Lunwerg, 2014), donde el trazo firme y las aguadas expresan la llegada inesperada de los finales y cuestionan la falacia del amor romántico. En *La sed* (Lunwerg, 2016), el grabado y la paleta de colores pálidos y sombríos transmiten el fracaso y derrumbe de su protagonista, generando un diálogo introspectivo entre la autora y su obra. Finalmente, en *Roedores: Cuerpo de embarazada sin embrión* (Random House, 2018), híbrido entre diario íntimo y animalario, Bonet rompe el silencio sobre sus abortos espontáneos y replantea el concepto de maternidad como eje femenino. En este marco, el texto manuscrito se integra de manera orgánica, ampliando y profundizando el significado de lo plástico. Esto sucede en *Los diarios de la anguila*, obra que se sitúa a medio camino entre el libro de artista y el diario íntimo, fusionando imagen y palabra para construir un discurso polifónico y testimonial que trasciende la mera representación visual.

Esta dimensión compleja de la obra de Bonet se comprende mejor a la luz de las ideas de Roland Barthes⁴, quien sostiene que las reproducciones analógicas de la realidad –como el dibujo, la pintura, el cine o el teatro– despliegan un sentido suplementario, obtuso, huidizo o resbaladizo, que va más allá de lo evidente o estrictamente representado. Este sentido se articula en la obra de Bonet a través de un tratamiento particular de la imagen y la palabra, dando lugar a un entramado de significados que opera en múltiples niveles y activa una experiencia estética y política que trasciende lo autobiográfico.

¹ Véase <https://www.cccb.org/es/participantes/ficha/paula-bonet/231469>

² Bonet, P., «Paula Bonet, entre el compromiso social y el arte» [entrevista de C. Velasco], *Las Provincias*, 26 de mayo de 2022. En <https://www.lasprovincias.es/culturas/paula-bonet-compromiso-20220527170614-nt.html>

³ Véase <https://conchamayordomo.com/2021/04/06/paula-bonet/>

⁴ Barthes, R., *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*, Fernández Medrano, C. (trad.), Barcelona, Paidós, 1986, pp. 51-52.

2. Presupuestos teóricos

Para abordar el carácter híbrido, fronterizo y dialógico de *Los diarios de la anguila*, proponemos una metodología que articula dos nociones teóricas: el *dialogismo* de Mijaíl Bajtín y la *parresía* foucaultiana. Esta doble perspectiva permite dar cuenta de la complejidad de la obra bonetiana en sus dimensiones estética, textual y política, al tratarse de un dispositivo que desborda los límites tanto del género como del lenguaje. Su configuración intermedial –entre la palabra y la imagen, lo íntimo y lo público, la memoria personal y la genealogía colectiva– exige herramientas críticas capaces de atender a la densidad semiótica del artefacto, así como a su potencia enunciativa y ética.

En primer lugar, la categoría de dialogismo permite comprender la configuración polifónica del texto, construido mediante la interacción de múltiples voces, discursos y géneros: arte plástico, diario íntimo, relato de viaje, testimonio, epístola, narrativa auto/ficcional y homenaje. Esta multiplicidad configura una obra que rehúye una identidad discursiva única y se proyecta hacia una lógica relacional. En este sentido, el discurso de Bonet encarna con especial intensidad lo que Bajtín describía como una orientación activa hacia la otredad en los procesos de recepción: “Toda comprensión está preñada de respuesta; en todo acto de comprensión hay una respuesta activa a lo comprendido”⁵.

En segundo lugar, el concepto de *parrhesía* –según lo elabora Michel Foucault⁶ en sus últimos cursos en el Collège de France– constituye una clave fundamental para leer las estrategias de exposición de la verdad en la escritura e imagen bonetianas. Del griego *pan* (todo) y *rhesis* (decir), la parresía permite pensar la exposición del yo como un acto de verdad que conlleva un riesgo ético y político. Bonet no solo narra un aborto o un duelo, sino que lo muestra visualmente, con trazos, manchas y cuerpos fragmentados que interpelan al espectador desde el umbral de lo indecible.

Desde esta perspectiva, el artículo se estructura en cuatro núcleos temáticos: entre el diario íntimo y el cuaderno de viaje; la finalidad del dibujo bonetiano; el cuerpo femenino como archivo político: duelo, maternidad y resistencia cultural; y del trauma al trazo: la autoficción como origen del libro de artista.

3. Entre el diario íntimo y el cuaderno de viaje

Los diarios de la anguila no pueden entenderse desde una categoría única⁷. Se trata de un híbrido entre el diario íntimo, los cuadernos de viaje y el libro de artista. Esta hibridez no es accidental, sino constitutiva: responde a una lógica dialógica en la que texto e imagen no se subordinan, sino que se interrogan mutuamente. El uso del collage, la alternancia entre manuscritos y tipografía impresa, la disposición no lineal del contenido e incluso la materialidad del papel y los pliegues –como en el caso del díptico– generan una lectura performativa, en la que el lector debe hacer pausas, abrir solapas y establecer relaciones intericonográficas. Siguiendo a Bajtín, este dispositivo puede pensarse como una forma abierta que no busca clausurar el sentido, sino ampliarlo en el encuentro con la alteridad. La obra interpela constantemente al lector-pectador mediante interrogaciones visuales, materiales y discursivas que desestabilizan cualquier interpretación unívoca. Algo que Tannenbaum⁸ y Carrión⁹ ya señalaron en relación con la lectura singular que propone el libro de artista, pues la tactilidad es una cualidad distintiva de este, necesaria para comprender su contenido y mensaje.

En *Los diarios de la anguila* las posibilidades de manipulación que ofrecen las palabras, las ilustraciones y los diversos materiales plásticos se ponen al servicio de la verdad más íntima. Su autora construye un relato fragmentario y a menudo sin paginar, realizado en soledad y al hilo de los acontecimientos que le suceden entre agosto y noviembre de 2018 en Marruecos y Chile. Y es que, con frecuencia, el libro de artista se percibe como un espacio íntimo de creación porque, cuando se produce en soledad, conduce a la reflexión del artista consigo mismo, el arte y el mundo. A ello contribuye el formato del libro, que ocupa poco espacio y puede transportarse fácilmente, permitiendo al autor expresar sus vivencias y pensamientos en su tránsito vital por distintos espacios y tiempos. Por ello, el libro de artista y el diario íntimo se acoplan y confunden en *Los diarios de la anguila*. Estamos, pues, ante un diario de artista producido a raíz del viaje, algo no insólito ya que, como señala L. Morales, “el autor del diario íntimo puede viajar, de hecho, viaja,

⁵ Bajtín, M. *Estética de la creación verbal*, México D.F., Siglo XXI, 1999, p. 257.

⁶ Foucault, M., *El coraje de la verdad. El gobierno del sí y de los otros II*, Pons, H. (trad.), Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2010, p. 32.

⁷ Kitchengs explica que el libro de artista es imposible de aprehender y situar, no por ser variado dentro de sí mismo como género, atendiendo a la relación entre imagen y escritura, sino porque presenta muchas variaciones en cuanto a las formas y usos que puede tomar. Ello se constata en las múltiples maneras en que pueden abordarse la producción y lectura del libro de artista, el cual se define por su riqueza, versatilidad, maleabilidad y dinamismo. Kitchengs, K. V., «Entre los márgenes del libro y el arte. Los límites difusos del libro de artista», en *El Ornitorrinco Tachado: Revista de Artes Visuales*, 10 [2019], pp. 9-19, aquí p. 18.

⁸ Tannenbaum, B. «El medio es sólo una parte, pero una parte importantísima del mensaje», en Coleman, C. (ed.), *Libros de artistas*, Madrid, Ministerio de Cultura/Dirección General de Bellas Artes, Archivos y Bibliotecas, 1982, pp. 18-24.

⁹ Carrión, U. «El arte nuevo de hacer libros», en *Plural*, 41 (1975), pp. 33-38, aquí p. 38.

pero su viaje no solo será, como todo viaje, algo 'excepcional', sino que su experiencia será asumida desde esa subjetividad sedentaria y ese 'diálogo reflexivo' propios del diario íntimo"¹⁰.

Esta necesidad de establecer una pausa en el desplazamiento físico para propiciar la reflexión sobre sí misma es expresada por la autora cuando habla acerca de *Los diarios*: "hace años que estoy persiguiendo no dejarme llevar por la inmediatez, poder parar, parar esta saturación de imágenes, este consumo [...] inmediato, de digestión y defecación inmediata. La intención de los cuadernos es pausar la mirada y erigirme en sujeto"¹¹.

En consecuencia, en los cuadernos bonetianos "el desplazamiento físico pasa a ser metáfora de un movimiento interior, de un viaje hacia el autoconocimiento"¹². El proceso creativo se enmarca así en una escritura diarística donde imagen y palabra se adecuan a las oscilaciones emocionales del sujeto a lo largo de los días y a través de distintos espacios. El viaje le permite indagarse y contemplar, desde la templanza, las imágenes y vivencias relacionadas con su devenir vital. Además, la primera persona rige un discurso en que el yo escribe de sí mismo y para sí mismo, si atendemos a las marcas de privacidad y secreto que determinan la expresión de la intimidad. Esto ocurre porque, como explica Castilla del Pino¹³, "en la intimidad guardamos determinados tipos de sentimientos y deseos que juzgamos inconfesables". Por tanto, el valor de "verdad" es inseparable de la literatura íntima y se manifiesta mediante el dispositivo del contrato autobiográfico que facilita la confusión entre autor, narrador y personaje, y "neutraliza la percepción de la escritura, haciendo esta transparente"¹⁴.

De esta manera, en *Los diarios de la anguila* la dimensión de lo íntimo se abre paso entre las impresiones de viajera y los homenajes que, en forma de citas, pinturas, murales y retratos, la autora rinde a figuras como André Racz, Roser Bru, Gabriela Mistral o sus colegas del Taller 99 en Santiago de Chile. La reflexión sobre sí misma y el arte favorece la aparición de distintas facetas del yo que atienden a la dimensión profesional y artística, la íntima y personal, y la comprometida de Paula Bonet. Así, en sus diarios aparecen temas diversos como la metapintura, la crítica social y política, la maternidad o la identidad en la mujer. No podemos obviar, por consiguiente, que la imagen de la anguila –título que evoca la mutación y la capacidad migratoria y adaptativa que posee este animal para sobrevivir– representa a la perfección tanto el tránsito introspectivo como el movimiento zigzagueante que la autora realiza constantemente en su obra entre imagen y palabra, pasado y presente, lo íntimo y lo colectivo, lo personal y lo político, y la ficción y la no ficción.

3. La finalidad del dibujo bonetiano

Más allá de la función cognoscitiva del arte que Bonet reivindica –como vía para interrogar el mundo y a sí misma–, resulta necesario detenerse en la construcción específicamente visual de su discurso. El componente plástico en *Los diarios de la anguila* no se limita a un acompañamiento ilustrativo del texto, sino que despliega una sintaxis autónoma que produce significados en el plano visual. Cada trazo, mancha, elección cromática o dispositivo compositivo activa una red semántica que dialoga con el texto, pero también lo subvierte, lo complementa o lo contrasta. Esta preeminencia de lo visual se observa desde el principio, pues continuamente se plantea el interrogante sobre la función o finalidad de la pintura. Frente a las limitaciones de la palabra para expresar su interioridad y relación con el mundo, el dibujo y la pintura le ofrecen posibilidades infinitas.

Lo vemos cuando, al tercer día de su llegada a Marruecos, Bonet aboga por pintar lo vivido como única vía para entenderse y entender el mundo. En contraste con la mirada turista y hedonista del día anterior –cuando relata haber tomado una limonada en el restaurante Nomad y contemplado las montañas del Atlas–, introduce un extenso aparte digresivo titulado "Cuestionar lo visible: por qué dibujo". En él reivindica la función del arte pictórico como herramienta de autoconocimiento y compromiso social:

Hay preguntas que no pueden resolverse con palabras porque el léxico es finito y no todo se puede nombrar. Hay respuestas abstractas. Somos –vosotras y nosotras– grandes consumidoras de imágenes y deberíamos vomitar cada pocos minutos por el empacho, pero la gran mayoría no dibuja –vosotras. Hace dos días que llegué a Marruecos. He adoptado la costumbre de viajar con cuadernos y con pintura. Empecé con dos pinceles y seis pastillas y ahora cargo con un arsenal de brochas, lápices, acrílicos, rotuladores y botellitas para el agua. Y las seis pastillas. Pintar lo vivido es una manera de –cito al maestro– cuestionar lo visible; saber qué ha sucedido, qué ha sido importante, qué puedo llevarme de cada lugar.¹⁵

¹⁰ Morales, L., «Luis Oyarzún: el diario íntimo como diario de viaje. Modernidad y cultura cotidiana chilena», *Anales de Literatura Chilena*, Año 10, vol. 11 (2009), pp. 141-159, aquí p. 145.

¹¹ Bonet, P., «Si la maternidad es el único centro, estamos volviendo atrás» [entrevista de Laura Serra], *Diari ARA*, 15 de mayo de 2022. En https://es.ara.cat/cultura/arte/maternidad-unico-centro-volviendo_128_4372370.html.

¹² Lagos, P., «Ecografías del "Yo": documental autobiográfico y estrategias de (auto)representación de la subjetividad», en *Comunicación y medios*, 24 (2011), pp. 60-80. <https://doi.org/10.5354/rcm.v0i24.19894>, aquí p. 74.

¹³ Castilla Del Pino, C., «Teoría de la intimidad», en *Revista de Occidente*, 182-183 (1996), pp. 15-31, aquí p. 23.

¹⁴ Lejeune, P., *El pacto autobiográfico y otros estudios*, Torrent, A. y G. Loureiro, A. (trad.), Madrid, Megazul-Ebdymion, 1994, p. 319.

¹⁵ Bonet, P., *Los diarios de la anguila*, Barcelona, Anagrama, 2022.

El texto denuncia la insuficiencia del lenguaje reglado para expresar la experiencia femenina. Mediante el uso del plural (“nosotras” y “vosotras”), Bonet interpela a las mujeres como sujeto colectivo y subraya la necesidad de generar un nuevo imaginario visual que contrarreste la saturación representacional contemporánea y la mirada patriarcal. En este sentido, el “empacho” que se menciona tiene que ver no solo con la saturación de imágenes recibidas en el mundo actual, excesivamente digitalizado y rápido, sino también con las representaciones que, a través de distintos discursos y medios, construyen la identidad en la mujer. De ahí que el verbo en primera persona del plural *deberíamos*, subrayado y antecediendo al infinito *vomitar*, se emplee para expresar la obligación colectiva de arrojar o desechar un imaginario que construye y delimita a las mujeres.

Asimismo, el plano visual no se supedita simplemente a ilustrar el contenido verbal, sino a construir un discurso que enuncia desde sus propios códigos. El lenguaje plástico que articula Bonet –a través de texturas densas, trazos gestuales, composiciones abiertas y técnicas mixtas– configura una sintaxis icónica que no traduce, sino que produce sentido. En su obra, lo visual opera como materia enunciativa, como gesto que no busca la representación mimética sino la huella, la resonancia, el afecto.

Esta lógica se manifiesta en composiciones como el dibujo del *árbol de la vida* que un comerciante marroquí le ofrece como amuleto de fertilidad. Sobre un fondo terroso –ocre, rugoso, cargado de pigmento– se superpone un trazo negro esquemático, casi infantil, que representa el árbol. La caligrafía manuscrita que lo rodea aparece irregular y fragmentada. La materialidad rugosa de la superficie, la sobriedad del trazo y la ausencia de ornamentación imprimen a la imagen una carga simbólica ambigua: el árbol, símbolo ancestral de la vida, aparece rodeado de vacío, como si representara tanto el deseo de gestación como su imposibilidad. La textura y la economía formal encarnan la pérdida sin necesidad de nombrarla.

Otro ejemplo elocuente es la imagen del *embrión sin latido*, en la que una mancha rojo-marrón se expande sobre fondo blanco sin contorno definido. El color recuerda a una hemorragia; su disposición, a una herida abierta. La palabra “LATIDO”, escrita a mano, aparece luego truncada como “LITO”, en un juego entre síncopa y anagrama que visualiza la imposibilidad de nombrar la muerte gestacional. Aquí, la mancha pictórica actúa como signo del trauma, la fractura y la imposibilidad de clausura. Esta imagen no ilustra el texto, sino que lo desborda y potencia, con una carga afectiva y performativa que solo la materia visual puede vehicular. Así se conecta con otras voces: “Os recuerdo a todas. Las que tuvisteis que parir hijos muertos, las que los paristeis vivos sabiendo que iban a morir, las que vinisteis con vuestras madres infértilles a escucharnos”.

No obstante, la relación entre imagen y palabra alcanza un nivel especialmente complejo en el díptico que enfrenta el retrato dibujado de una tatuadora de henna marroquí con una fotografía de tres mujeres amazigh. La primera imagen –realizada a grafito sobre fondo sepia– capta de memoria el rostro de la mujer desde una perspectiva frontal, con líneas vibrantes, trazos repetidos e imprecisiones que subrayan la carga afectiva del recuerdo. En el reverso, la fotografía en blanco y negro documenta un pasado ritual: las mujeres amazigh aparecen con instrumentos tradicionales y vestimentas ceremoniales.

Este montaje no solo activa una lectura intericonográfica, sino que enfrenta dos temporalidades visuales: la fotografía fija un pasado colectivo, patrimonial, cultural; el dibujo restituye un presente vivido, inmediato, íntimo. La fotografía funciona como archivo, mientras que el dibujo –realizado desde el cuerpo y la memoria– se inscribe como gesto testimonial y afectivo. El díptico constituye, así, un puente simbólico entre lo ancestral y lo contemporáneo, entre la genealogía cultural femenina y la vivencia actual de la artista. Desde esta óptica, el dibujo no se limita a representar la experiencia, sino que la encarna: la materia visual se convierte en gesto, cuerpo y afecto. Esta corporeidad del trazo se alinea con la idea de Merleau-Ponty¹⁶, para quien pintar es una respuesta encarnada a lo visible, un acto de apertura sensible que desborda la reproducción para situarse en el terreno de la experiencia vivida.

Este proceso de construcción de sentido puede analizarse, en gran medida, desde la lógica del esquema tensivo formulado por Fontanille y Zilberberg¹⁷, el cual representa una actualización del modelo figurativo greimasiano, particularmente en lo que respecta a las categorías eidéticas, cromáticas y topológicas, concernientes respectivamente a la forma, el color y la organización espacial. Los teóricos postulan una relación dinámica entre la *intensidad* (la fuerza de los afectos y las sensaciones) y la *extensidad* (la duración, el alcance o el ritmo) para explicar cómo se construye el sentido. En *Los diarios de la anguila* esta relación se manifiesta en la forma en que la intensidad emocional se articula a través de una extensidad visual que desafía la linealidad del tiempo narrativo. En este sentido, lo visual en Bonet opera tensionando elementos contrapuestos –densidad y vacío, figura y fondo, trazos definidos e inacabados, manchas informes y contornos sugeridos– para crear una expresión visual que no solo acompaña, sino que amplifica, matiza o incluso contradice el discurso verbal. Esta tensión se materializa también en recursos como veladuras, tachaduras y superposiciones de texto e imagen, que instauran una estética de la inestabilidad y la fragmentación semántica. Así, palabras parcialmente borradas o interrumpidas por

¹⁶ Merleau-Ponty, M., *El ojo y el espíritu*, Barcelona, Paidós Ibérica, 1985, p. 64.

¹⁷ Cfr. Fontanille, J. y Zilberberg, C., *Tensión y significación*, Lima, Universidad de Lima, 2004.

la pintura y la fotografía, solapamientos entre el retrato de la artista y su obra, o inserciones de recortes inmediatos –como noticias o fragmentos publicitarios– generan una tensión entre lo icónico y lo verbal, lo estable y lo fluido, que exige una lectura atenta, táctil y no lineal. Así, el libro de artista se transforma en un objeto performativo: cada pliegue, cada contraste cromático, cada fragmentación espacial impone pausas, cortes o resonancias que configuran una experiencia estética situada y encarnada.

Esta estrategia plástica y narrativa permite a Bonet reescribir su subjetividad desde coordenadas éticas, emocionales y políticas. En lugar de proyectar una identidad fija o unificada, su trazo configura un yo en desplazamiento continuo, en el que lo íntimo y lo colectivo, la herida personal y el testimonio social se entrelazan.

Un ejemplo paradigmático es la imagen de su carné escolar, que activa un proceso de reconocimiento marcado por el extrañamiento y la resonancia con la memoria histórica chilena. La imagen de sí misma devuelta por una fotografía escolar se convierte en detonante de un recuerdo que desborda lo personal y conecta con la memoria histórica de Chile:

Hoy he encontrado mi carné de estudiante. Me miro fijamente y me cuesta reconocerme. En algún lugar de la que soy ahora está esa niña que sonríe con los ojos negros y limpios como una roca lisa bañada por el agua de mar, regada a lengüetazos. [...] Muchas de las fotos de carné acababan clavadas con una chincheta en las cocheras de nuestras habitaciones de estudiantes. La multiplicación de aquellos retratos que forraban paredes y carpetas me llevaba directamente al mar de retratos en blanco y negro con los rostros de desaparecidos durante la dictadura que inundaba paredes, publicaciones y páginas web chilenas.¹⁸

Aquí, la confrontación con la propia imagen no conduce a una reafirmación identitaria, sino a su puesta en crisis. El proceso de reconocimiento es también uno de extrañamiento: la joven que fue ya no coincide con la que es, y ese desfase activa una resonancia visual con otro tipo de retratos, los de los detenidos desaparecidos durante la dictadura de Pinochet. Estos rostros habitan el espacio público chileno como espectros de una historia no clausurada.

En ese cruce entre lo personal y lo histórico, la metáfora acuático-mineral cobra su sentido más profundo. La roca –símbolo de estabilidad, de identidad firme e inmutable– aparece desgastada por la acción insistente del agua, que ya no acaricia, sino que golpea “a lengüetazos”. Esta imagen revela no solo la erosión de la inocencia juvenil, sino también la violencia simbólica que el tiempo, la experiencia y la memoria ejercen sobre el cuerpo y la subjetividad. La roca se vuelve aquí superficie de inscripción: lo que parecía incorruptible se fractura, se resquebraja, se llena de grietas por las que penetra la historia.

De este modo, la imagen carné deja de ser un vestigio inocuo del pasado para adquirir una densidad simbólica que la vincula a otras imágenes de ausencias. Reproducida, clavada en paredes, multiplicada como huella, se convierte en eco visual de aquellos rostros impresos que conforman la iconografía del duelo chileno. Así, el archivo íntimo se transforma en archivo político. Y la pintura –entendida como gesto visual que desconfía del lenguaje lineal– se erige en forma de memoria activa: una práctica de duelo que no representa, sino que convoca; que no fija, sino que reabre, desde lo sensible, la fisura entre lo que se recuerda y lo que aún no ha podido ser narrado.

Observamos, pues, que el relato diarístico no es solo el espacio privilegiado para atesorar lo más íntimo y secreto de su autora. Se convierte en un diario dialógico, colectivo, público, que le permite acoger y comunicar vivencias de los Otros (los exiliados, las mujeres, los obreros), cuyo testimonio ha sido, históricamente, desterrado o adulterado. Todos estos aspectos muestran la escritura transversal, transfronteriza y abierta que aglutina el diario, especialmente a partir del siglo XX. En este sentido, autores como Virgilio Tortosa¹⁹ y Laura Freixas²⁰ explican que, frente a los siglos precedentes donde el concepto de la escritura diarística nace vinculado con lo secreto, hoy constituye una práctica pública o cuanto menos publicitada, muchas veces en vida del propio escritor, pero también masificada al exponerse la intimidad del sujeto en distintos medios de comunicación, rebajándola al rango del exhibicionismo.

Paula Bonet perpetúa una transgresión intencional de los modos tradicionales de escritura del diario al incorporar no solo lenguajes y técnicas artísticas diversas, sino también textos de ficción, citas, palabras ajenas y anotaciones de diálogos y conversaciones que, en ocasiones, se acercan al género testimonial y a la epístola. Esta apertura formal se inscribe en la línea que Didier señala al concebir el diario como una forma que “deja de encerrarse en el discurso introspectivo únicamente [...] y adopta un aspecto cifrado y matemático, de abigarramiento de operaciones, rupturas, espacios en blanco”²¹, lo que posibilita explorar otros caminos narrativos y expresivos.

¹⁸ Bonet, P., *Los diarios de la anguila*, op. cit.

¹⁹ Tortosa, V., «La literatura púdica como una forma de intervención pública: el diario», *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 9 (2000), pp. 581-622, aquí pp. 583-584.

²⁰ Freixas, L., «Auge del diario ¿íntimo? en España», *Revista de Occidente*, 182-183, julio-agosto (1996), pp. 5-14, aquí p. 14.

²¹ Didier, B., «El diario ¿forma abierta?», *Revista de Occidente*, 182-183 julio-agosto (1996), pp. 39-47, aquí pp. 39-40.

5. El cuerpo femenino como archivo político: duelo, maternidad y resistencia cultural

El cuerpo femenino, en su dimensión vivida, simbólica y política, ocupa un lugar central en la obra de Paula Bonet. La autora ha declarado que pausar la mirada y pintar le permite “habitar un cuerpo de mujer que acaba siendo un reclamo”²². Esta afirmación no es anecdótica: en *Los diarios de la anguila*, la experiencia femenina se articula desde una exposición radical del cuerpo, atravesado por la sexualidad, la maternidad, el dolor y la violencia. En este sentido, la intimidad, lejos de ser un espacio apolítico o meramente privado, se convierte en un lugar de enunciación crítica, desde el cual la artista aborda temas como el abuso, el aborto, el embarazo o el duelo gestacional.

Estos acontecimientos –vividos en primera persona y también compartidos con otras mujeres– configuran un corpus visual y narrativo que desafía el silencio impuesto sobre determinadas formas de maternidad no normativas. Cabe recordar, por ejemplo, los tres años de acoso presencial y virtual que sufrió la autora, o los dos abortos espontáneos que ha visibilizado en obras como *Roedores. Cuerpo de embarazada sin embrion*. Allí, Bonet denuncia:

[...] nos venden un embarazo edulcorado, pese al dolor físico y emocional que conlleva. Yo he querido poner sobre la mesa el tema de los abortos espontáneos. Los he sufrido dos veces y el primero forma parte de ese silencio colectivo. No se te permite vivir el duelo, sientes vergüenza, piensas que tienes una tara...O sea, que no has hecho lo que tenías que hacer como mujer.²³

Observamos que tanto pintar como escribir se convierten en una necesidad para narrarse y narrar las experiencias de las mujeres, apartándose del estatismo y la homogeneidad que, históricamente, la sociedad ha determinado para ellas. Y es que la fuerza revolucionaria del arte bonetiano pasa por el cuestionamiento continuo, el diálogo permanentemente abierto y la revisión feminista, tal y como explica Escalona²⁴. Nombra así lo innombrable: las huellas físicas y emocionales que dejan el embarazo y el aborto en el cuerpo de la mujer y que, con frecuencia, quedan relegadas al silencio. La propia creadora expresa abiertamente su dolor y fractura emocional al recordar que, el 11 de agosto de 2018, hubiese salido de cuentas:

Hoy es 11 de agosto de 2018. Hoy salía de cuentas. Pienso en Daniela y en Pol. Y en Júlia y en Júlia (no sabía hasta hace unos días que los psicólogos recomiendan no ir reservándose el nombre. Cada feto muerto tiene que poder nombrarse para pasar el duelo). Júlia y Júlia y Júlia.²⁵

El dolor asociado al recuerdo de su hija no nacida se entrelaza simbólicamente con la vida que representan sus sobrinos Daniela y Pol. En la reiteración final del nombre de Júlia se manifiesta de manera elocuente la necesidad de la autora de verbalizar el trauma y transitar un proceso de elaboración del duelo. En contraste con el imaginario dominante de una maternidad idealizada y gratificante, Bonet despliega una concepción de la maternidad como experiencia paradójica, infructuosa y profundamente desgarradora. La artista se autopercibe como una “tripa-mortaja”:

Yo, que siento que llevo la muerte en las tripas, he encontrado hoy un bello árbol de la vida. Este señor me ha dado el certificado de que está tejido a mano.²⁶

Esta percepción se desencadena en Marrakech, cuando un vendedor le muestra una alfombra decorada con el símbolo del árbol de la vida. En contraposición a las imágenes turísticas estandarizadas previas, emergen las algrafías de embriones sin latido (figura 1), las cuales dan cuenta de una experiencia radicalmente otra: la de una gestación inconclusa, no celebrada, ni reconocida socialmente.

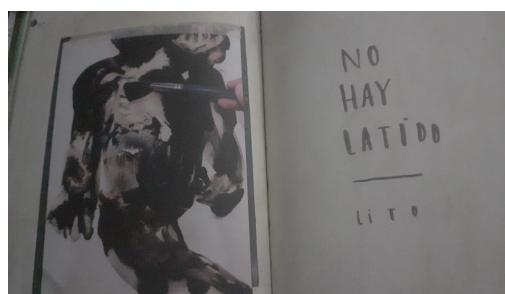


Figura 1. Embrión sin latido

²² Bonet, P., «Si la maternidad es el único centro, estamos volviendo atrás», op. cit.

²³ Bonet, P., «El vientre de alquiler es una atrocidad contra la mujer, porque la convierte en un objeto de consumo» [entrevista de Henrique Mariño], *Público*, 25 de agosto de 2018. En <https://www.publico.es/culturas/paula-bonet-vientre-alquiler-atrocidad-mujer-convierte-objeto-consumo.html>

²⁴ Escalona, P., «Conversaciones abiertas», en Piquerias, N. (coord.), *La anguila. Esto es un cuadro, no una opinión*, Valencia, Universidad y Generalidad de Valencia, 2021, pp. 173-175, aquí pp. 174-175.

²⁵ Bonet, P., *Los diarios de la anguila*, op. cit.

²⁶ *Ibidem*.

La artista propone, de este modo, una reflexión sobre una forma de maternidad marcada por la interrupción y el duelo, construyendo un discurso bifronte que desestabiliza la representación monolítica y normativizada de lo materno. La imagen del embrión sin latido se yuxtapone a una inscripción manuscrita en la que la frase "no hay latido" aparece fragmentada, descompuesta. A través de una operación tanto visual como lingüística, la palabra se diluye hasta transformarse en "Lito", un anagrama inestable que evoca resonancias de "luto", "lítico" o incluso "litografía". La síncopa semántica encuentra aquí su correlato visual: la detención del latido se refleja en la interrupción del sentido. La frase no concluye, sino que se desvía hacia un residuo verbal que opera en el límite entre lo que no puede decirse y lo que aún busca una forma de ser dicho desde otro lugar.

Esta acción de desvío, en el que lenguaje e imagen se deshacen y se reconfiguran como resto, activa una forma específica de inscripción traumática. Así pues, los mecanismos de síncopa y anagrama se vinculan, tal y como ha estudiado Túa Blesa²⁷, con el discurso logofágico: una escritura que devora la palabra y la restituye como residuo. La semántica se fractura, pero también la mancha se densifica. Nos encontramos ante una forma de escritura plástica del trauma, donde tanto el trazo como el silencio devienen formas activas de significación.

Lejos de ser una representación cerrada del trauma, esta escritura lo actualiza desde sus propias fisuras formales. Según LaCapra²⁸, el trauma interrumpe la continuidad temporal y se manifiesta en una repetición compulsiva (*acting out*) que solo puede transformarse mediante un proceso consciente de elaboración y simbolización (*working through*). Podríamos hablar de un *trauma time*, dado que la obra se inscribe en una temporalidad suspendida y no lineal, donde la herida no cicatriza, sino que se repite y persiste. A este respecto, en la algrafía del embrión la composición visual del encuadre recuerda la estructura de un plano detalle cinematográfico detenido en el tiempo, donde cada elemento –la inscripción fragmentada, la figura del embrión sin latido– se presenta con una nitidez que contrasta con la atmósfera de silencio y vacío que rodea la escena. Esta concentración focalizada no solo detiene la mirada, sino que instaura una temporalidad suspendida, que remite tanto a la presencia ausente del feto como a la imposibilidad de cerrar el duelo. Así, el encuadre actúa como un espacio liminal que tensiona la coexistencia de vida y muerte, visibilidad e invisibilidad, presencia y espectralidad.

En términos de Julia Kristeva, esta vivencia convoca lo abyecto: "aquel que perturba una identidad, un sistema, un orden"²⁹, ya que confronta al sujeto con los límites de su propio cuerpo y con una muerte que no puede ser plenamente simbolizada. La ausencia del latido, lejos de clausurar el vínculo con el feto, lo fija como una presencia espectral, imposible de integrar en el relato normativo de la maternidad, pero tampoco del todo expulsable.

Esta experiencia ha sido además expresada por la autora mediante imágenes publicadas en redes sociales: autorretratos fotográficos que muestran una maternidad doliente e inacabada. Hay, por tanto, un empeño de la artista por compartir públicamente la vivencia real de esta otra maternidad no resuelta. Por ejemplo, en el selfi que se realizó después de conocer que debía someterse a un segundo legrado en su vida. La fotografía que Bonet se toma frente al espejo, sabiendo que en su vientre anida un embrión muerto, constituye una imagen de resistencia frente a una cultura que, como Álvarez *et al.* señalan en *Las voces olvidadas: pérdidas gestacionales tempranas*³⁰, reduce el cuerpo gestante a un simple receptáculo de "un coágulo a eliminar" cuando la vida se interrumpe. En ese autorretrato, Bonet se niega a borrar el duelo y articula, desde la imagen y el texto, una poética de la ausencia, haciendo visible aquello que nunca llegó a tener forma: el rostro de una hija que no fue. Es la "tripa mortaja" que también aparece en *Los diarios*, y que se convierte en una forma de transitar el desamparo, la soledad y la culpa derivadas de la incomprendión social hacia aquellas otras maternidades que gestan hijos incompatibles con la vida.

Este posicionamiento crítico sitúa a Bonet dentro de una genealogía de maternidades infructuosas que, lejos de idealizar el vínculo madre-hijo, revelan su dimensión dolorosa, ambigua y profundamente política. En este sentido, también la introducción del poema *La madre* de Gabriela Mistral subraya la maternidad no como plenitud sino como trance, como un espacio compartido de vulnerabilidad entre mujeres, donde el cuerpo gestante es tocado, escuchado y legitimado. Bonet recupera esa escena íntima de transmisión generacional –la madre que palpa el vientre, la hija que llora en su pecho– para inscribir su propio dolor en una genealogía de maternidades fracturadas, donde el cuerpo no solo gesta vida, sino también pérdida, miedo y memoria.

La disposición visual y narrativa de *Los diarios de la anguila* refuerza esta dinámica: el texto de Mistral aparece insertado entre un autorretrato de André Racz y la serie de grabados de pájaros muertos del propio artista rumano, con los que Bonet dialoga abiertamente. Esta articulación no es fortuita: Bonet activa un homenaje doble –al artista y a la poeta–, y construye un diálogo intermedial en el que texto e

²⁷ Blesa, T., «El silencio, una poética del contrapoder», *Tropelías: Revista de teoría de la literatura y literatura comparada*, 11 (2000), pp. 25-32, aquí pp. 27-31.

²⁸ LaCapra, D. *Escribir la historia, escribir el trauma*, Buenos Aires, Nueva Visión, 2005, p. 108.

²⁹ Kristeva, J. *Poderes de la perversión*, México D.F., Siglo XXI editores, 2004, p. 11.

³⁰ Cfr. Álvarez, M. *et al.*, *Las voces olvidadas: pérdidas gestacionales tempranas*, Tenerife, Ob Stare, 2014.

imagen se entrelazan y se contaminan mutuamente. Así como Racz solicitó a Mistral un prólogo para su serie *Mother and Child* (1949), articulando un registro visual del vínculo materno desde la palabra poética, Bonet incorpora la voz de Mistral en un contexto visual de pérdida y finitud, asociando lo materno no con la vida plena, sino con la interrupción, lo inacabado, lo que muere sin haber nacido.

En esta secuencia, los pájaros muertos funcionan como metáfora visual del embrión no viable, y el poema de Mistral como umbral afectivo y simbólico desde el cual Bonet puede narrar su propio duelo, en el marco de una genealogía de mujeres y artistas que la preceden. En esta línea, los ensayos académicos reunidos en el monográfico *El duelo silenciado*³¹ abordan la necesidad de repensar el cuerpo gestante no solo como portador de vida, sino como lugar legítimo del duelo, la interrupción y el dolor socialmente negado.

La crítica al cuerpo materno como soporte de codificación sociocultural se extrema cuando, en una escena situada en Marrakech, Bonet inserta la voz de Ahmed, su guía turístico, quien describe cómo el rostro de las mujeres marroquíes funciona como archivo simbólico de su estado civil y reproductivo:

(habla Ahmed)

A las mujeres no se les pregunta si son casadas o no, se ve en el tatuaje en la frente, casada, en la barbilla, separada, en la nariz, viuda.

Cuando la mujer está embarazada no quiere sentar, quieren hacer trabajo de la misma manera que las otras mujeres, corazón fuerte (lo repite)³²

Al incluir esta observación aparentemente anecdotica, Bonet amplía el alcance de su crítica, mostrando cómo el cuerpo de las mujeres –marcado, expuesto, vigilado o resistente– opera como superficie de inscripción cultural en contextos diversos. La corporalidad femenina se convierte en un soporte tangible de discursos que regulan no solo la reproducción, sino también la identidad y el estatus social de la mujer. De esta forma, el cuerpo femenino trasciende su dimensión biológica para operar como un archivo simbólico complejo, codificado como un espacio de control y vigilancia social.

En este contexto, la imagen de la mujer tatuadora en la Medina –dibujada de memoria por Bonet y acompañada por la inscripción manuscrita “Intento dibujarla de nuevo”– despliega una estética de la restitución que va más allá del retrato mimético. El rostro representado presenta una composición fragmentada, donde los contornos aparecen ligeramente distorsionados y los rasgos faciales –especialmente la mirada– están tratados con un trazo expresivo, cargado de subjetividad. No se trata solo de un retrato, sino de un gesto reparador, una devolución afectiva y una afirmación de una genealogía femenina inscrita en los cuerpos y saberes. Lejos de aceptar la idea de encontrar el “amor de su vida”, como le propone la tatuadora con su tatuaje, Paula opta por revelar su sabiduría bereber:

Yo también le diré el gran corazón que tiene y que estar este rato bajo el sol para que sequen mis dos manos viendo cómo intenta captar clientes y me habla del desierto, de su cultura bereber, cómo me ofrece otro té, es una de las mejores cosas que me han pasado hoy. Cuando llegue al hotel la dibujaré. Los dibujos hechos de memoria son los que tienen más alma.³³

Este acto de dibujar desde la memoria no solo implica una restitución afectiva, sino que puede leerse también como una forma de inscribir saberes no documentados o situados en los márgenes del archivo dominante. La acción de Bonet desafía dichas lógicas al reactivar formas de conocimiento que han sido históricamente deslegitimadas.

La artista elige establecer un vínculo de complicidad con la tatuadora de henna, otorgando valor a la transmisión femenina de ese saber ancestral. Por ello decide dibujarla de memoria, capturando con su trazo la inclinación de su boca, las arrugas alrededor de sus ojos, y desvelando así la singularidad y el legado simbólico que encarna. La imagen aparece en formato díptico (figuras 2 y 3), desplegándose como una secuencia semántica: en una cara, el dibujo de la tatuadora realizado por Bonet; en el reverso, la fotografía de tres mujeres amazigh –poetisas y cantantes tradicionales– portadoras de instrumentos ancestrales y de saberes transmitidos en las regiones del Sus, el Atlas y el Rif.

³¹ Goberna-Tricas, J. (ed.), *Musas: revista de investigación en mujer, salud y sociedad*, vol. 9.1, 2024 (*El duelo silenciado*), Barcelona: Universitat de Barcelona / ADHUC / Grup d'estudis Dona, Salut i Ètica, 2024.

³² Bonet, P., *Los diarios de la anguila*, op. cit.

³³ *Ibidem*.

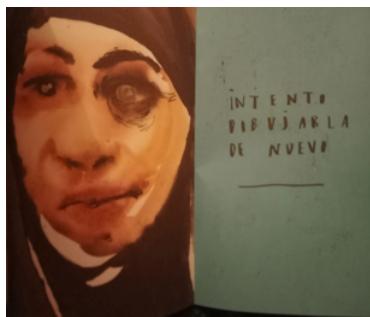


Figura 2. Tatuadora



Figura 3. Artistas amazigh

Mientras el dibujo remite a una experiencia inmediata, resultado de una mirada sensible y un recuerdo íntimo, la fotografía apela a un pasado más distante, a un archivo cultural que fija y preserva el tiempo. Bonet establece, de este modo, un diálogo visual entre dos regímenes de representación: el gesto íntimo del dibujo como acto de presencia subjetiva y afectiva, y la fotografía como dispositivo documental y patrimonial. Este cruce, en el que se interpelan lo individual y lo colectivo, lo efímero y lo preservado, activa una lectura dialógica de la imagen en el sentido bajtiniano del término: no hay aquí una imagen autosuficiente, sino una resonancia entre voces visuales que se responden y se reescriben mutuamente. Con ello, la artista subvierte el gesto etnográfico tradicional –que recoge, pero no devuelve la mirada de la otra– para inscribir a estas mujeres en una genealogía de saberes y prácticas ancestrales. La reversibilidad del diptico fortalece esta estrategia de inserción genealógica.

Comprobamos que la propuesta de Bonet reformula las condiciones mismas de la legibilidad de la imagen. Frente a la lógica unidireccional y extractiva del archivo hegemónico, sus composiciones promueven una práctica visual situada, donde el acto de ver se convierte en una experiencia relacional, crítica y encarnada. Y es que el archivo tradicionalmente se ha vinculado a una lógica de exclusión: excluye lo no normativo, lo subjetivo, lo no documentado “oficialmente”. El archivo impone qué se recuerda y qué se olvida, qué se considera digno de preservación y qué se margina. Tal y como advirtió Derrida, el archivo ejerce un poder arcónico que unifica, identifica y clasifica, coordinando un corpus mediante el poder de consignación pues “no hay archivo sin un lugar de consignación, sin una técnica de repetición y sin una cierta exterioridad. Ningún archivo sin afuera”³⁴.

Esta lógica implica que muchas voces –como las de las mujeres amazigh– son generalmente silenciadas o representadas desde miradas ajenas, en base a jerarquías culturales, epistemológicas y de género. Frente a ello, Bonet propone un contraarchivo en el que la imagen no funciona como documento cerrado, sino como huella –en el sentido derridiano del término– y apertura a la diferencia. Lejos de constituirse como signo pleno o representación clausurada, actúa como rastro que remite a una ausencia originaria, desestabilizando toda pretensión de verdad, totalidad o presencia unívoca. De este modo, el libro-arte se constituye en un espacio de enunciación múltiple y disonante, donde la memoria ya no se conserva pasivamente, sino que se reinscribe desde la fragilidad, la afectividad y el gesto visual entendido como forma de resistencia. El dispositivo del diptico, la elección de materiales, la alternancia entre dibujo y fotografía, así como la inclusión de textos manuscritos y fragmentarios operan como componentes de una sintaxis que se resiste a la clausura del sentido y exige una lectura dialógica y abierta.

En este contexto, el propio dispositivo del diptico contribuye a intensificar esa dinámica de diálogo y descentramiento. Introduce una secuencia narrativa que condiciona el ritmo de lectura del receptor, quien debe detenerse, abrir la solapa interna y establecer una relación interpretativa entre las imágenes enfrentadas. La estructura material del diptico impone así una pausa en la percepción y convierte la observación en gesto activo: ver no es captar lo dado, sino componer lo ausente, lo intersticial, lo que solo emerge en la relación entre fragmentos. Con ello, se reclama un espacio de visibilidad que va más allá de representar a las mujeres amazigh, pues las consagra como agentes transmisoras de la memoria, el saber y la creación. Se desplaza, por tanto, la lógica homogeneizadora de la mirada occidental por una ética visual del reconocimiento.

6. Del trauma al trazo: la autoficción como origen del libro de artista

Los diarios de la anguila se abren con un extracto de la novela *La anguila*, publicada un año antes por Paula Bonet. Aquí lo autobiográfico y lo ficcional se entrelazan en una narración en primera persona que recupera experiencias de violencia simbólica y sexual sufridas por una joven estudiante de Bellas Artes. La protagonista, también llamada Paula, relata una relación desigual con un profesor universitario –el Hombrecito– que ejerce una forma de abuso estructural basado en el poder, la edad y la autoridad académica. Esta

³⁴ Derrida, J. *Mal de archivo. Una impresión freudiana*, Madrid, Trotta, 1997, pp. 11 y 19.

vivencia da lugar a una huida becada a Chile, país donde se convertirá en ilustradora y pintora. El pasaje seleccionado para abrir *Los diarios* condensa, desde una clave visual y parabolizada, esa fractura subjetiva, desplazando el acontecimiento traumático al plano de la creación plástica:

Al entornar los ojos, la zona central era ligeramente terrosa, y había cierta inestabilidad que no correspondía al medio. El blanco corrupto se movía. Averigüé que el movimiento de la pintura respondía a la carne, que tenía un vínculo físico con ella. Estaba de pie en el centro de la sala, delante de una tela fijada a un bastidor de tres por tres, con una bata beige llena de manchas blancas, pequeñita yo delante del imponente cuadro, cubierta con el atuendo monacal. [...] Las impurezas se deslizaban por la tela acompañando a la mano, como si la mano fuera un imán y ellas virutillas férricas. En el centro, dispuesto en una grieta vertical, el desperdicio se concentraba. La morrala estaba en el centro de mi obra, en la zona más visible.³⁵

Aquí lo inconfesable y lo íntimo de la estudiante protagonista quedan al descubierto a través de la parábola donde la superficie pictórica deviene espacio de inscripción del trauma. El gesto de la mano, la viscosidad de las impurezas, la centralidad de la “grieta vertical” y el blanco corrupto generan una gramática material del dolor. Desde una lectura parresiástica, la pintura funciona como superficie de verdad, en la que el cuerpo se dice no por representación, sino por encarnación táctil y plástica. La imagen empequeñecida de la estudiante y la bata monacal proponen un cuerpo inexperto e inmaculado, un cuerpo dispuesto a ser amado y violentado, que aparece, además, como soporte de la mirada masculina y de la autoridad institucional. Así, la grieta pictórica funciona no solo como símbolo del trauma, sino también como un punto de fuga desde el cual comenzar a nombrar lo que ha sido silenciado. Como sostiene Foucault, la parresía implica un decir la verdad “sin ocultar ninguno de sus aspectos”³⁶, con riesgo, con exposición, sin ornamentos retóricos. En ese sentido, la grieta no es solo una metáfora de la fractura emocional, sino también una apertura a la verdad encarnada en el gesto pictórico. Así, la autoficción no aparece como juego literario, sino como práctica parresiástica: una forma de decirlo todo a través de la imagen, del trazo, del color.

Comprobamos, por tanto, que la inclusión del fragmento autoficcional en *Los diarios de la anguila* se enmarca en un proceso de exploración formal en el que el trauma no se sublima, sino que se materializa de manera visual. El fragmento autoficcional se ve ahora insertado en un nuevo contexto material. La textura pictórica, la organización del libro y las capas de imagen y palabra constituyen un dispositivo de resistencia que sitúa al cuerpo herido en el centro de su obra. La grieta, el desperdicio y la “morrala” ya no se camuflan, sino que se exhiben como el núcleo más visible y tangible de la creación.

La particularidad e innovación de la obra de Bonet se comprende al situarla en un itinerario creativo que, como señala Patricia López-Gay³⁷, desplaza el modelo autoficcional “centrípeto” –el cual se enfoca en el yo autoral de manera introspectiva e individualista– hacia un modelo “centrífugo”, que busca tejer vínculos con su público a través de la vulnerabilidad compartida. Este cambio de enfoque, que se ve en la obra de autoras como Marta Sanz, Layla Martínez y Sara Torres, convierte la experiencia personal en un detonador de reflexión colectiva. Esta estrategia entronca directamente también con artistas como Louise Bourgeois, quien exploraba el trauma, la maternidad y sexualidad femeninas a través de esculturas que evocan formas corporales, y Francesca Woodman, que usaba el desenfoque y la fusión con el entorno para reflejar la fragilidad y disolución del yo.

Algo que también se vislumbra en la anguila, figura que da título tanto a la novela como a los diarios de Bonet. Representa simbólicamente esa capacidad de mutación, adaptación y desplazamiento que caracteriza al sujeto en fuga a través de distintos espacios y tiempos. La huida de Valencia, narrada en *La anguila*, se prolonga en *Los diarios* como el retorno a Chile, convertido ahora en lugar de reparación, aprendizaje y redefinición identitaria:

En mi primera visita a Chile la escala fue en Frankfurt. Era la primera vez que viajaba sola. Recuerdo todo lo que hice, lo que pensaba. En quién pensaba. [...] Tenía veinte años y huía de valencia. He perdido la cuenta del número de veces que he vuelto. Creo que este es mi octavo viaje a la tierra del carmenere, de la ciza y el cobre. Del amor por el grabado y por la amistad. Chilito es el lugar más inestable que conozco pero es donde más segura me siento. Es el lugar al que mi abuela no quería que volviera por si no regresaba.³⁸

La recurrencia al diminutivo afectivo *Chilito*, junto al uso de mayúsculas y subrayados, señala la densidad emocional que reviste ese espacio geográfico. Como destaca Barthes³⁹, en las representaciones visuales opera un “sentido obtuso”, huidizo, que no remite a lo denotado, sino a una carga afectiva y simbólica que excede lo literal. En *Los diarios*, el fondo granate sobre el que se inscribe esta reflexión refuerza la idea de una pulsión vital y artística que se activa en ese contexto, en diálogo con lo afectivo, lo político y lo plástico.

³⁵ Bonet, P., *Los diarios de la anguila*, op. cit., pp. 9-10.

³⁶ Foucault, M., *El coraje de la verdad. El gobierno del sí y de los otros II*, op. cit., p. 29.

³⁷ López-Gay, P. «Ellas «toman el pulso de lo social»: autoría, emoción y política en la autoficción española contemporánea», *Rilce. Revista De Filología Hispánica*, 40(2) (2024), pp. 503-532. <https://doi.org/10.15581/008.40.2.503-32>.

³⁸ Bonet, P., *Los diarios de la anguila*, op. cit.

³⁹ Barthes, R., *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*, op. cit.

En el plano formal, este núcleo de sentido se complementa visualmente con imágenes cargadas de simbolismo: un zorzal –ave vinculada al renacimiento y la transformación– y una caja de fósforos de la marca Copihue –que remite tanto al hogar como a la combustión interna del deseo creativo– (figura 5). El collage de ambas imágenes, junto con la fotografía de una cena de reencuentro con colegas chilenos, articula una red de vínculos afectivos, artísticos y vitales que refuerza el diario como espacio de reapropiación subjetiva.

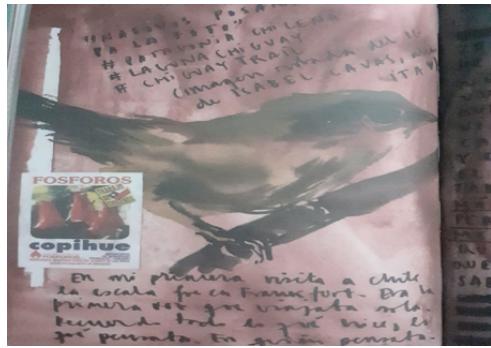


Figura 5. Llegada a Chile en agosto de 2018

7. Conclusiones

Tras este recorrido por *Los diarios de la anguila*, hemos constatado que el libro de artista en Paula Bonet abre nuevas posibilidades a partir de la dimensión íntima y política que la creadora incorpora en su obra. La escritora Nell Leyshon, con quien la artista valenciana coincidió en la Feria Internacional del Libro de Oaxaca en 2019, destaca la singularidad y valentía de Bonet en su enfoque artístico, especialmente en el uso de las palabras como un medio de expresión tangible y renovador. En sus propias palabras, “Paula Bonet es una extraordinaria e intrépida artista, esculpe las palabras como si se tratara de un material rotundamente nuevo”⁴⁰. Y es que Bonet se sirve del diálogo entre texto e imagen para abrir las puertas de su creación, de su vida y del mundo que la rodea. Se posibilita así que los límites genéricos se diluyan en el fluir de la narración para dar cabida a lo confesional, la epístola, la ficción, el relato de viaje, el dibujo, el homenaje y la poesía.

Comprobamos entonces que, en Paula Bonet, el libro de artista amplía su sentido, se nutre de otras miradas y cambia de identidad generando un camino de ida y vuelta entre lo propio y lo ajeno, lo personal y lo político y el arte y la vida. De ahí que podamos decir que el dinamismo, el dialogismo, en términos bajtinianos, y el compromiso político son los aspectos que mejor definen su obra, estrategias que a su vez emplea para reivindicar una concepción descentrada y fragmentada del sujeto femenino en torno a la maternidad y la identidad que le son estipuladas.

Hallamos, por ello, una necesidad de pintar para aprender a mirar de otra manera y entender lo que no puede expresarse con palabras al encontrarse estas limitadas por la norma y las convenciones culturales y sociopolíticas del lenguaje. Ello nos permite relacionar a la artista y su obra con un proceder o una práctica parresiástica en términos de Foucault, término que procede del griego *pan* (todo) y *reo* (decir) y está íntimamente ligado al nacimiento de la democracia. Es, pues, ante todo una noción política y forma de resistencia que implica un *decirlo todo* en el sentido positivo de la expresión:

la palabra *parrhesia* también se emplea con un valor positivo, y en este caso consiste en decir la verdad sin disimulación, ni reserva, ni cláusula de escila, ni ornamento retórico que pueda cifrarla o enmascararla. A la sazón, el “decirlo todo” es: decir la verdad sin ocultar ninguno de sus aspectos, sin esconderla con nada.⁴¹

La *parresía* implica el compromiso del sujeto que habla con la verdad de lo que dice, un compromiso radical que conlleva arrojo y valentía y que, a menudo, lo pone en peligro o riesgo. En este sentido, el texto de la contraportada de *Los diarios de la anguila* es clarividente:

En estos diarios el lector se encuentra ante la posibilidad única de vivir íntimamente la búsqueda de una mujer, su ansia por fijar lo que ve, lo que siente y lo que descubre para así no olvidarlo. Una pintora-escritora-autora que se expone –en un acto de honradez insólita– con valentía, y que denuncia sin miedo, sin tregua y sin descanso, consciente de algunas dificultades añadidas para ser de una forma activa y plena.

Cierto es que Paula Bonet no solo ha expuesto su intimidad al ojo público desde una mirada política, sufriendo por ello incluso situaciones de acoso, sino que también ha contrarrestado los discursos y relaciones de poder al exponer las vivencias de las mujeres y de los desaparecidos y exiliados de la

⁴⁰ Cita extraída de la página de presentación de la editorial Anagrama. En https://www.anagrama-ed.es/libro/contraseñas-ilustradas/los-diarios-de-la-anguila/9788433901521/COI_12

⁴¹ Foucault, M., *El coraje de la verdad. El gobierno del sí y de los otros II*, op. cit., p. 29.

dictadura chilena. Nos deja así una obra atemporal y universal, donde lo personal vira hacia las luchas, los miedos y los deseos ajenos.

8. Referencias bibliográficas

Álvarez, M. et al., *Las voces olvidadas: pérdidas gestacionales tempranas*, Tenerife, Ob Stare, 2014.

Bajtín, M. *Estética de la creación verbal*, México D.F., Siglo XXI, 1999.

Barthes, R., *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*, Fernández Medrano, C. (trad.), Barcelona, Paidós, 1986.

Blesa, T., «El silencio, una poética del contrapoder», *Tropelías: Revista de teoría de la literatura y literatura comparada*, 11 (2000), pp. 25-32.

Bonet, P., «El vientre de alquiler es una atrocidad contra la mujer, porque la convierte en un objeto de consumo» [entrevista de Henrique Mariño], *Público*, 25 de agosto de 2018. En <https://www.publico.es/culturas/paula-bonet-vientre-alquiler-atrocidad-mujer-convierte-objeto-consumo.html>

Bonet, P., *Los diarios de la anguila*, Barcelona, Anagrama, 2022.

Bonet, P., «Si la maternidad es el único centro, estamos volviendo atrás» [entrevista de Laura Serra], *Diari ARA*, 15 de mayo de 2022. En https://es.ara.cat/cultura/arte/maternidad-unico-centro-volviendo_128_4372370.html

Bonet, P., «Paula Bonet, entre el compromiso social y el arte» [entrevista de C. Velasco], *Las Provincias*, 26 de mayo de 2022. En <https://www.lasprovincias.es/culturas/paula-bonet-compromiso-20220527170614-nt.html>

Carrión, U. «El arte nuevo de hacer libros», en *Plural*, 41 (1975), pp. 33-38.

Castilla Del Pino, C., «Teoría de la intimidad», *Revista de Occidente*, 182-183 (1996), pp. 15-31.

Derrida, J. *Mal de archivo. Una impresión freudiana*, Madrid, Trotta, 1997.

Didier, B., «El diario ¿forma abierta?», *Revista de Occidente*, 182-183 julio-agosto (1996), pp. 39-47.

Escalona, P., «Conversaciones abiertas», en Piqueras, N. (coord.), *La anguila. Esto es un cuadro, no una opinión*, Valencia, Universidad y Generalidad de Valencia, 2021, pp. 173-175.

Fontanille, J. y Zilberberg, C., *Tensión y significación*, Lima, Universidad de Lima, 2004.

Foucault, M., *El coraje de la verdad. El gobierno del sí y de los otros II*, Pons, H. (trad.), Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2010.

Freixas, L., «Auge del diario ¿íntimo? en España», *Revista de Occidente*, 182-183, julio-agosto (1996), pp. 5-14.

Goberna-Tricas, J. (ed.), *Musas: revista de investigación en mujer, salud y sociedad*, vol. 9.1, 2024 (*El duelo silenciado*), Barcelona: Universitat de Barcelona / ADHUC / Grup d'estudis Dona, Salut i Ètica, 2024.

Greimas, A. J., «Semiótica figurativa y semiótica plástica», Nadal, J. M. (trad.), *ERA Revista Internacional de Semiótica*, 1(1-2) (1991), pp. 7-38.

Kitchengs, K. V., «Entre los márgenes del libro y el arte. Los límites difusos del libro de artista», *El Ornitorrinco Tachado: Revista de Artes Visuales*, 10 (2019), pp. 9-19.

Kristeva, J. *Poderes de la perversión*, México D.F., Siglo XXI editores, 2004.

LaCapra, D. *Escribir la historia, escribir el trauma*, Buenos Aires, Nueva Visión, 2005.

López-Gay, P. «Ellas «toman el pulso de lo social»: autoría, emoción y política en la autoficción española contemporánea», *Rilce. Revista De Filología Hispánica*, 40(2) (2024), pp. 503-532. <https://doi.org/10.15581/008.40.2.503-32>

Lagos, P., «Ecografías del «Yo»: documental autobiográfico y estrategias de (auto)representación de la subjetividad», *Comunicación y medios*, 24 (2011), pp. 60-80. <https://doi.org/10.5354/rcm.v0i24.19894>

Lejeune, P., *El pacto autobiográfico y otros estudios*, Torrent, A. y G. Loureiro, A. (trad.), Madrid, Megazul-Ebdymion, 1994.

Merleau-Ponty, M., *El ojo y el espíritu*, Barcelona, Paidós Ibérica, 1985.

Morales, L., «Luis Oyarzún: el diario íntimo como diario de viaje. Modernidad y cultura cotidiana chilena», *Anales de Literatura Chilena*, Año 10, vol. 11 (2009), pp. 141-159.

Tannenbaum, B. «El medio es sólo una parte, pero una parte importantísima del mensaje», en Coleman, C. (ed.), *Libros de artistas*, Madrid, Ministerio de Cultura/Dirección General de Bellas Artes, Archivos y Bibliotecas, 1982, pp. 18-24.

Tortosa, V., «La literatura púdica como una forma de intervención pública: el diario», *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 9 (2000), pp. 581-622.

Vilchis, L. C., «Las lecturas ajenas: el libro de artista», *Revista Intercontinental de Psicología y Educación*, 11 (2) (2009), pp. 91-100.