

Transmutación e figuras de exclusión en *Mirror*, unha novela gráfica de Emma Ríos e Hwei Lim¹

Helena González Fernández²

Recibido: 30 de novembro de 2021 / Aceptado: 6 de decembro de 2021

Resumo. ¿Cal é a relación entre o ser humano en relación a outras especies e o medio natural? ¿É posible domesticar e reificar a periferia animal por medio da ciencia? ¿Cales son as consecuencias da transmutación? ¿Que figuras permiten identificar as posicións de rebeldía animal e doutras formas de vida en relación ao arroallo antropocéntrico? ¿Como se representa a subxectividade de seres híbridos? ¿En que medida os conceptos de paria e tráfuga serven para representar a exclusión e, ao tempo, proxectar un futuro novo? ¿É posible unha alianza multiespecie? Emma Ríos e Hwei Lim son coautoras de *Mirror* (Image, 2016-2019), unha complexa e elaborada novela gráfica de *sci-fantasy* que ofrece unha crítica ao humanismo, o control dos saberes, a experimentación animal, a viaxe interplanetaria e á intervención do Antropoceno no planeta. A partir das achegas das figuras da exclusión da teoría política (Hannah Arendt, Eleni Varikas, Martine Leibovici) e dos estudos de xénero e sexualidade sobre a subxectividade relacional, a alianza multiespecie e o entorno natural (Donna Haraway, Marta Segarra, Preciado), o cómic ofrece unha crítica ao especismo e a acción da humanidade sobre os planetas ao tempo que atopa no devir-paria e no devir-tráfuga una oportunidade para xerar alianzas na periferia do poder e crear un mundo habitable.

Palabras chave: paria; tráfuga; especismo; *sci-fantasy*; ustopia; novela gráfica.

[es] Transmutación y figuras de exclusión en *Mirror*, una novela gráfica de Emma Ríos y Hwei Lim

Resumen. ¿Cuál es la relación del ser humano con las demás especies y el entorno natural? ¿Es posible domesticar y reificar la periferia animal por medio de la ciencia? ¿Cuáles son las consecuencias de la mutación? ¿Qué figuras permiten identificar las posiciones de rebeldía de los animales y otras formas de vida frente a la prepotencia antropocéntrica? ¿Cómo se representa la subjetivación de los seres híbridos? ¿En qué medida los conceptos de paria y tráfuga sirven para representar la exclusión y, al mismo tiempo, proyectar un nuevo futuro? ¿Es posible una alianza multiespecie? Emma Ríos y Hwei Lim son coautoras de *Mirror* (Image, 2016-2019), una compleja y elaborada novela gráfica de *sci-fantasy* que ofrece una crítica al humanismo, el control de los saberes, la experimentación animal, la travesía interplanetaria y a la intervención del Antropoceno en el planeta. A partir de las figuras de exclusión de la teoría política (Hannah Arendt, Eleni Varikas, Martine Leibovici) y de los estudios de género y sexualidad sobre la subjetividad relacional, la alianza multiespecies y el entorno natural (Donna Haraway, Marta Segarra, Preciado), el cómic ofrece una crítica al especismo y a la acción de la humanidad en los planetas, al tiempo que encuentra en el paria consciente y el tráfuga una oportunidad para generar alianzas en la periferia del poder y crear un mundo habitable.

Palabras clave: paria; tráfuga, especismo; *sci-fantasy*; ustopia; novela gráfica.

[en] Transmutation and Exclusion Figures in *Mirror*, a Graphic Novel by Emma Ríos and Hwei Lim

Abstract. What is the relationship of human beings with other species and the natural environment? Is it possible to domesticate and reify the animal periphery through science? What are the consequences of mutation? What figures

¹ Este artigo é un resultado do proxecto Tráfugas y parias modernas: género y exclusión en la cultura popular del s. XXI (FEM2017-83974-P) financiado por MCIN/ AEI /10.13039/501100011033/ e por FEDER “Una manera de hacer Europa” e do Grup de Recerca Consolidat Creació i pensament de les dones (2017 SGR 588). Agradézolles a Andrea Ruthven, Katarzyna Paszkiewicz, Á. Lorena Fuster, Fina Birulés e Marta Segarra, investigadoras e colegas en ADHUC-Centre de Recerca Teoria, Gènere, Sexualitat, e mais a Daniel Gamper e a Camil Ungureanu, comentarios e reflexións que fixeron posible esta lectura de *Mirror*. Os lapsus non lles son imputables.

² Universitat de Barcelona, ADHUC - Centre de Recerca Teoria, Gènere, Sexualitat.
Correo-e: helenagonzalez@ub.edu. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7552-4915>.

allow us to identify the rebellious positions of animals and other forms of life in the face of anthropocentric arrogance? How is the subjectification of hybrid beings represented? Do the concepts of pariah and defector serve to represent exclusion and, at the same time, project a new future? Is a multi-species alliance possible? Emma Ríos and Hwei Lim are co-authors of *Mirror* (Image, 2016-2019), a complex and elaborate sci-fantasy graphic novel that offers a critique of humanism, the control of knowledge, animal experimentation, interplanetary travel and the intervention of the Anthropocene on the planet. Drawing on the exclusionary figures of political theory (Hannah Arendt, Eleni Varikas, Martine Leibovici) and gender and sexuality studies on relational subjectivity, the multispecies alliance and the natural environment (Donna Haraway, Marta Segarra, Preciado), the comic offers a critique of speciesism and humanity's action on the planets, while finding in the conscious pariah and the defector an opportunity to generate alliances on the periphery of power and create a habitable world.

Keywords: Pariah; Defector; Specicism; Sci-fantasy; Utopia; Graphic Novel.

Sumario. 1. As autoras e o cómic como creación transnacional. 2. *I.D.*, identidades en conflito e transmigración. 3. *Mirror*: o estilo especular, a énfase na especulación. 4. *Sci-fantasy*, o xénero da especulación. 5. Parias conscientes e tránsfugas na rebelión antiespecista. 5.1. Lesnik, o paria consciente. 5.2. Sena, a paria consciente, rebelde. 5.3. Zun, a paria riquiña e sospeitosa coma Chaplin. 5.4. Aldebarán, o tránsfuga. 6. Contra o especismo: praxe feminista e edenismo. 7. Dicimos: multitude, habitemos o común, alianza multispecies. 8. Referencias bibliográficas.

Como citar: González Fernández, H. (2022): “Transmutación e figuras de exclusión en *Mirror*, unha novela gráfica de Emma Ríos e Hwei Lim”, *Madrygal. Revista de Estudios Gallegos* 25 Núm. Especial, pp. 57-78, DOI: <https://dx.doi.org/10.5209/madr.88064>.

1. As autoras e o cómic como creación transnacional

Emma Ríos e Hwei Lim coñécense en 2008 co gallo dunha bolsa para participar nun obradoiro de cómic en Kyoto, Lingua Comica. Nel participan dezaseis debuxantes de Asia e Europa e comparten coñecementos e proxectos, entre eles *Mirror*. Trátase dun proxecto curto que había de formar parte de “8HOUSE”, unha colección de mini-series creadas por diferentes artistas de temática fantástica ou de ficción especulativa, con arcos narrativos autoconclusivos pero retroalimentados. A proposta de Ríos e Lim, que para algunha crítica ten un ton ecolóxico (Encuentros 2020), animou a que Image propuxese ampliar o proxecto nunha serie independente formada por dous arcos.

Hwei Lin (Kuala Lumpur, 1982), ilustradora e guionista de cómic, viviu un tempo no Reino Unido, onde formou parte do colectivo

británico influído polo manga Sweatdrop Studios. O seu primeiro traballo publicado foi o conto romántico “Simple Love” (2002), de seis páxinas, que se incluíu na primeira antoloxía do colectivo, *Love, Sweat & Tears*, e reeditouse na segunda antoloxía do mesmo grupo, *Cold Sweat & Tears* (2007). Logo, regresou a Malaisia, onde traballa como ilustradora de libros como *The Spirit of the Sea* (2014) e como autora única publicou *Absent* (2003). Abre un webcomic, *Hero* (2006), e varios minicómics no seu Tumblr, asinado co alias *Lalage*, nome que tira dos seus cómics *Boris & Lalage*. Alí aparecen, entre outros, extractos de *Mirror*, como “Lesnik and the Blackfish”, e bosquexos de personaxes moi achegados na forma e na concepción, como “Dog Dreams”.

Pola súa banda, Emma Ríos (Vilagarcía de Arousa, 1976) iníciase como ilustradora no colectivo Polaquia (2011), canda Kike Benlloch, David Rubín ou Sergio Covelo, a revista *Barsowia* e algunhas series de cómics en galego, español e inglés. Vinculada a este grupo, Ríos publica unha serie de ciencia ficción, “A prueba de balas” (2003). Nesa altura o seu estilo xa se distinguía pola influencia do manga pero, ademais, foi obxecto de controvertidas lecturas de xénero, que o cualificaban de “masculinizante” e “excepcional”, tal como recolle e analiza Marika Vila nun artigo sobre este asunto (2018). Colaborou tamén cos colectivos Chapote e Phanzynex. Comeza a traballar como ilustradora profesional directamente no mercado americano, primeiro para Boom! Studios, onde debuxa *Hexed*, e logo para Marvel, con traballos para *Doctor Strange*. Nesta xeira ensaia os trazos de estilo que a singularizan. Refírome ás ampliacións de detalle superpostas sobre fondo a páxina enteira que han caracterizar o seu estilo autorial de madurez, en *Amazing Spider-Man* e *Captain Marvel*. En Marvel cadra con Kelly Sue DeConnick e xuntas botan a andar un proxecto de cómic independente: o western fantástico *Pretty Deadly*, traducido ao español como *Bella Muerte* (Astiberri, 2014-), que leva tres arcos publicados: 1. *Pretty Deadly* (2014), 2. *The Bear* (2016) e 3. *The Rat* (2020). Esta decisión tómaa nun momento no que goza de recoñecemento na industria mais opta polo cómic de autor para manter o control da súa obra como creadora das ilustracións e do guión, xa que logo, rompe coa industria mais tamén co rol secundario da ilustradora respecto da guionista. De feito Ríos explica que os guiños de DeConnick para *Pretty Deadly* chegaban abertos, e ela como autora da parte

gráfica tiña moita marxe para intervir nel (Ríos en De la Fuente Lucena 2020). Esta coautoría explica a importancia que ten o debuxo nas súas obras, pois nel recae boa parte do peso narrativo. Como autora única publica *I.D. Why Don't You Like Your Body?* (2016), unha ustópia sobre a identidade individual, os conflitos do presente e a transmutación de corpos humanos. Con Hwei Lim idea e publica os dous arcos de *Mirror*, primeiro en grampa e logo en dous volumes 1. *The Mountain* (2016) e 2. *The Nest* (2019). Do seu traballo en marcha cómpre salientar as entregas pendentes de *Pretty Deadly*, cunha estrutura inicial en cinco arcos, e cubertas para *Die* e *Ice Cream Man*. planea tamén unha historia postapocalíptica relacionada co mar, *Hook* (Ríos en López 2020).

As prácticas de creación e autotradución de Emma Ríos non responden ao criterio filolóxico e, aínda así coido que cómpre contemplar este tipo de obras como corpus dos estudos galegos polos condicionantes de produción específicas do cómic. Polo de agora, non se dan as condicións para dedicarse profesionalmente á creación de cómic de autor só en galego e, por outra banda, o cómic a miúdo se desenvolve en fórmulas transnacionais.

Nos casos de *I.D.* e *Mirror* #1, Ríos é a autora do guión: escribe primeiro en inglés, para Image, e autotradúcese logo ao español, para Astiberri. Image, por certo, é unha editora independente na que as creadoras corren cos gastos de edición.

Estoy en Image, donde conservo TODOS los derechos de lo que produzco. Ellos funcionan como una plataforma de autopublicación, te adelantan el dinero para que tú puedas distribuir, imprimir, y comer mientras trabajas y luego les pagas esas deudas con lo que vendas. Se quedan un porcentaje de las ventas para eso y el resto va para ti. Image no conserva ningún derecho más allá del de publicación de la obra durante el tiempo que tú misma decidas. Eso no pasa en ninguna otra editorial. Es una editorial creada por los autores como reivindicación y se nota. El trato es muy justo. (Ríos en De la Fuente Lucena 2020)

Hai factores de produción que empecen a creación en galego –e aínda a tradución a esta lingua– de volumes extensos de cómic de calidade producidos para público lector en galego e por unha editorial galega. Entre eles, a aposta pola profesionalización e por un perfil autorial independente; o longo tempo que implica a elaboración da novela gráfica; os custos derivados da calidade das gráficas; e a necesidade dun público comprador numeroso que fagan

rendible a edición. Por outra banda, Ríos, rompe como autora nun colectivo fundamental do cómic galego, medra como ilustradora nun contexto transnacional, translingüe e traballa a maioría das veces en coautoría con guionistas en inglés. É este contexto o que lle permite acadar un perfil autorial forte e un estilo diferenciado e recoñecido cun premio Eisner en 2020, ter oportunidades profesionais, entrar en contacto con creadoras de diversas partes do mundo e botar a andar os retos creativos que singularizan a súa obra.

Lim e Ríos intercambian os roles autorais en *Mirror*: no primeiro arco Lim debuxa e Ríos fai os guiños e no segundo inverten os papeis, porén, o álbum é o resultado dun proceso de cocreación e, de feito, a derradeira entrega, o #10, debúxano a catro mans. A súa lingua de escrita e de traballo é o inglés.

En *Mirror* colaboro con Hwei, pero es que reescribimos juntas los diálogos y hablamos mucho sobre la historia. Nos damos *feedback* continuamente. Llega un momento en que es imposible separar el trabajo de una del de la otra y decir a quién se le ha ocurrido cada idea. Además, como yo también dibujo (y más en el segundo arco), hablamos del *storytelling*, le corrijo las *layouts* y ella me corrige diálogos. Su idioma materno es el inglés, así que siempre consigue mejorarlos. Al final es un trabajo muy orgánico. Con Kelly Sue [DeConnick] me pasa lo mismo. Ella me da unos guiones muy abiertos en los que no hay ni separación de página, ni estructura, ni nada. Entre las dos lo vamos montando todo. (Ríos en De la Fuente Lucena 2020)

Mirror ten un complexo proceso de creación no que as dúas ilustradoras deben converxer na trama, na composición, na estrutura e no trazo, que calla nunha historia complexa que esixe lectura activa. Iso afectou á recepción de *Mirror* no mercado americano, que, aínda beneficiándose do éxito de *Pretty Deadly*, non acadou o mesmo nivel de vendas.

Con *Mirror* la gente estaba un poco confusa al principio. El primer número tiene muchos saltos narrativos en el tiempo y los lectores se quejaban. Los americanos me decían: “Es que no entiendo nada. No he pasado de la quinta página” (risas). Al final no dejó indiferente a nadie y he recibido mucho amor por ella, pero las ventas evidentemente no se podían comparar con las de *Pretty Deadly*, por ejemplo. Kelly Sue es una jefaza y atrae muchas ventas. Además es un rollo más sencillo, con más acción. Tebeos más pequeños y más complejos como *Mirror* pueden funcionar, aunque no vendan un carajo (risas).

Habréis notado que los números ya no salen mensuales y que yo dibujo más páginas. Hwei tuvo problemas y las ventas no ayudaban. Eso te frustra, porque da la sensación de que gritas al vacío.

Ahora cerraremos el segundo arco de *Mirror* con el número 10, que será un especial de casi 70 páginas que dibujaremos entre las dos, y la dejaremos descansar. Concluye toda la historia, aunque el mundo queda ahí por si algún día queremos volver. Yo en España ya se lo he planteado a Astiberri como dos libros. (De la Fuente 2020)

Mirror crea un cosmos propio para proxeccionar os conflitos do presente respecto á convivencia no planeta, revisar o Antropoceno desde as civilizacións antigas ata o presente, convertendo o tempo secuencial en simultáneo, por iso, o planeta que viría representar a Terra chámase Sincronía. As continuas interrupcións na sucesión temporal e mais a estrutura dos volumes fan da obra unha peza chea de interrogantes e tensión.

2. *I.D.*, identidades en conflito e transmisión

No mesmo estripeiro conceptual do que xorde *Mirror*, prendera antes *I.D. Why Don't You Like Your Body?* (2016), un cómic de autora asinado en solitario por Emma Ríos. Con el confirma o interese pola ficción especulativa científica que aparece no seu traballo con Hwei Lim marcando así unha traxectoria coherente do ambicioso proxecto narrativo de Ríos, tanto na obra en solitario *-I.D.-* como na de autoría compartida *-Pretty Deadly e Mirror.*

I.D. ábrese como unha distopía sobre a identidade individual e a transmutación de corpos, en concreto, o transplante de cerebro humano a humano entre tres personaxes de distintas idades, perfís e motivacións para ofrecerse de maneira voluntaria a un transplante en fase experimental. Apenas comparten a súa insatisfacción. Un adolescente trans masculino *-Noa-*, un psicólogo ex-presidiario que ve unha oportunidade para corrixir a súa personalidade facendo de cobaia *-Mikel-* e unha muller de mediana idade con afeccións neuronais *-Charlotte-* ofrécese para experimentar un transplante de cerebro. As razóns son diversas mais, o que me parece interesante é que aparecen xuntas, sen converter a identidade de xénero nunha excepción. É certo que os debates do movemento trans conseguiron a despatoloxización do suxeito trans e mesmo hai un sector que pon en cuestión a necesidade

de intervención médica e química para acadar corpos lexibles, pero Ríos non pretende ilustrar o debate presente senón especular sobre as posibilidades que se abren no futuro inmediato a partir dos avances tecnolóxicos. Interesada en pensar o mundo e afastada do cómic de autor testemuñal e (auto)biográfico, Ríos fai confluír a ciencia ficción cos debates trans, un cruzamento que, afirma Isusi, ao estudar os cómics sobre tema LGTBIQ+, é aínda pouco habitual no cómic do Estado español (Isusi 2020: 228).

Coa súa feitura realista e impreso a unha soa tinta, este álbum marca un paso fundamental no perfil autorial de Emma Ríos. Autorízaa, coido eu, a asumir distintas posicións autorais, cousa que volverá facer en *Mirror*, cun complicado proxecto creativo a catro mans. E aínda máis, *I.D.* permítelle adentrarse na creación como práctica crítica da contemporaneidade en diálogo cos saberes científicos. De feito Ríos procurou a asesoría científica dun neurólogo, Miguel Alberte Woodward, para coñecer mellor o cerebro, os desenvolvementos somáticos posibles das intervencións, as posibilidades na curación das enfermidades neurodexenerativas e as implicacións deste tipo de transplante. A vontade de rigor científico plásmase nun relato realista que combina os dilemas éticos sobre a experimentación médica cos debates políticos contemporáneos sobre a identidade e sobre a definición filosófica do eu. Sitúase nun presente de extrema convulsión social, con revoltas da multitude de indignadas e violentísimas cargas policiais que causan mortos. A razón das protestas é que a tecnoloxía permite ir procurar alén da Terra as materias primeiras que escasean e por iso se pretende chantar colonias de explotación mineira noutros planetas, colonias ás que cómpre levar man de obra, é dicir, unha volta á escravitude. Este contexto sociopolítico e tecnolóxico, que sen dúbida retrata o comezo do século XXI lixeiramente desprazado a un futuro próximo, parece recoller as marchas de indignadas anticapitalistas coa súa rabia a ocupar o espazo público.

A ficción ábrese nunha clave distópica: un momento convulso, marcado polos excesos do capitalismo, o agotamento de recursos no planeta terra, a extensión do traballo escravo, a colonización espacial, a indignación e a represión. Os catro primeiros capítulos desenvolven desde diversos enfoques as personaxes e os múltiples dilemas do transplante: as razóns de querer mudar o corpo propio, o discurso médico con todos os seus prexuízos, o mercado

negro de órganos, as posibles patentes asociadas á nova identidade do organismo-artefacto, a competición a nivel mundial por acadar novos retos no eido da ciencia sen atender ás consideracións bioéticas. Tamén sabemos da transfobia de Mikel e, subliñando a contradición, do desexo de Noa por acabar transplantado a súa identidade no corpo forte e musculado deste. E aínda máis, hai partes do planeta inhóspitas para o ser humano pola polución. Son terras ermas cun aire irrespirable por falta de osíxeno. Malia as dúbidas, os transplantes realízanse. No derradeiro capítulo resólvese a modiño o final feliz mais na derradeira viñeta hai un xiro inesperado. O primeiro plano dunha cabicha no chan serve para explicar que os inmensos territorios asolados e contaminados do planeta volven ter osíxeno, comezan a ser habitables. A historia ábrese cun aire distópico e remata confiando na posibilidade da rexeneración, dun novo futuro. Para sermos precisas, é o que Margaret Atwood denomina *ustopía*.

Utopia is a word I made up by combining utopia and dystopia – the imagined perfect society and its opposite – because, in my view, each contains a latent version of the other. In addition to being, almost always, a mapped location, Utopia is also a state of mind, as is every place in literature of whatever kind. (Atwood 2011).

No trazo, *I.D.* garda moitas semellanzas con *Pretty Deadly*³. No tipo de universo e no enfoque temático, ofrece un primeiro achegamento á fórmula transmigrante que se relata en *Mirror*.

3. *Mirror*, a teimosía especular: autoría, estilo

Ríos e Lim comparten a vontade de acadaren o estatuto de autora. Non queren limitarse apenas a debuxar en dependencia dun guión alleo, nin moito menos a ser produtoras para unha marca. Mais a creación a catro mans significa sacrificar a autonomía do estilo propio para converxer co da outra autora. As autoras cónzano na entrevista promocional da primeira entrega de *Mirror*, cando o traballo de creación estaba aínda nos comezos:

[Emma Ríos] I adore her and her solo work. If I had to describe it in one word, it would be “floating.” How could I grab that feeling? It would

just slip through my fingers, you know? It’s obviously extremely beautiful, but beyond that she is a genius at bringing up the subtlety and knocking you out with very little by making you dive into your own experiences and memories. (...)

[Hwei Lim] I love about Emma’s art most is how she makes you feel the story—the slow flare of the match lighting the candle, riding shivering through the cold desert night, the rose petals and butterflies exploding in your face; how high these skyscrapers, how deep this sea... She also comes up with the coolest badass characters, the craziest and grandest compositions, and has cinematic timing as if you were watching a movie. (Image Comics 2016)

A gráfica de Hwei Lim contribúe a dotar o primeiro arco dun aire onírico e de fábula.

A primera vista, su dibujo puede parecer esquemático y difuso, pero la artista sabe cargar las tintas en los más sutiles detalles. Sus personajes tienen fondo, son menos acción y más reflexión. Pasan a ser miradas, expresiones faciales y corporales que nos cuentan igual o más detalles que las palabras de Emma. (De la Fuente Lucena, 2018)

Mirror estrutúrase e cóntase como un conto épico, dunha épica matizada polos moitos matices das personaxes e do mundo do que forman parte, e débúxase, por veces, como un conto de fadas. Hai nel unha inesperada confluencia de estilos diferentes, ao tempo que en cada arco se deixa ver o estilo individual: Hwei Lim dissolve a miúdo o borde da viñeta, procura o trazo suave emprega a acuarela para esluír as marxes pero toma de Ríos o xeito de narración na páxina, con inserción de detalles que deteñen e concentran elementos importantes para seguir a narración que caracteriza o traballo artístico de *Pretty Deadly*.

Poñamos por caso o capítulo #1. Zun, a híbrida de rata de laboratorio, ve unha araña baixando tranquilamente unha escaleira da Esá-gila, e de súpeto pega un chimpó para cazala. A páxina móntase sobre dúas viñetas de plano xeral que mostran a caza antes e despois. Superposto, en zigzag para acentuar o movemento, aparecen Zun e mais araña e diversas viñetas, algunhas contidas por liñas rectas e outras sen elas. Zun pendúrase da separación entre a

³ A fisionomía de Charlotte, por exemplo, garda semellanzas na feitura e no movemento da vingadora de *Pretty Deadly*. Tamén a árbore que acolle e simboliza a unión dos tres protagonistas antes e despois das operacións cirúrxicas actúa como indicador da inmortalidade e da vida entre dous mundos: as pólas no aire, a raiceira na terra.

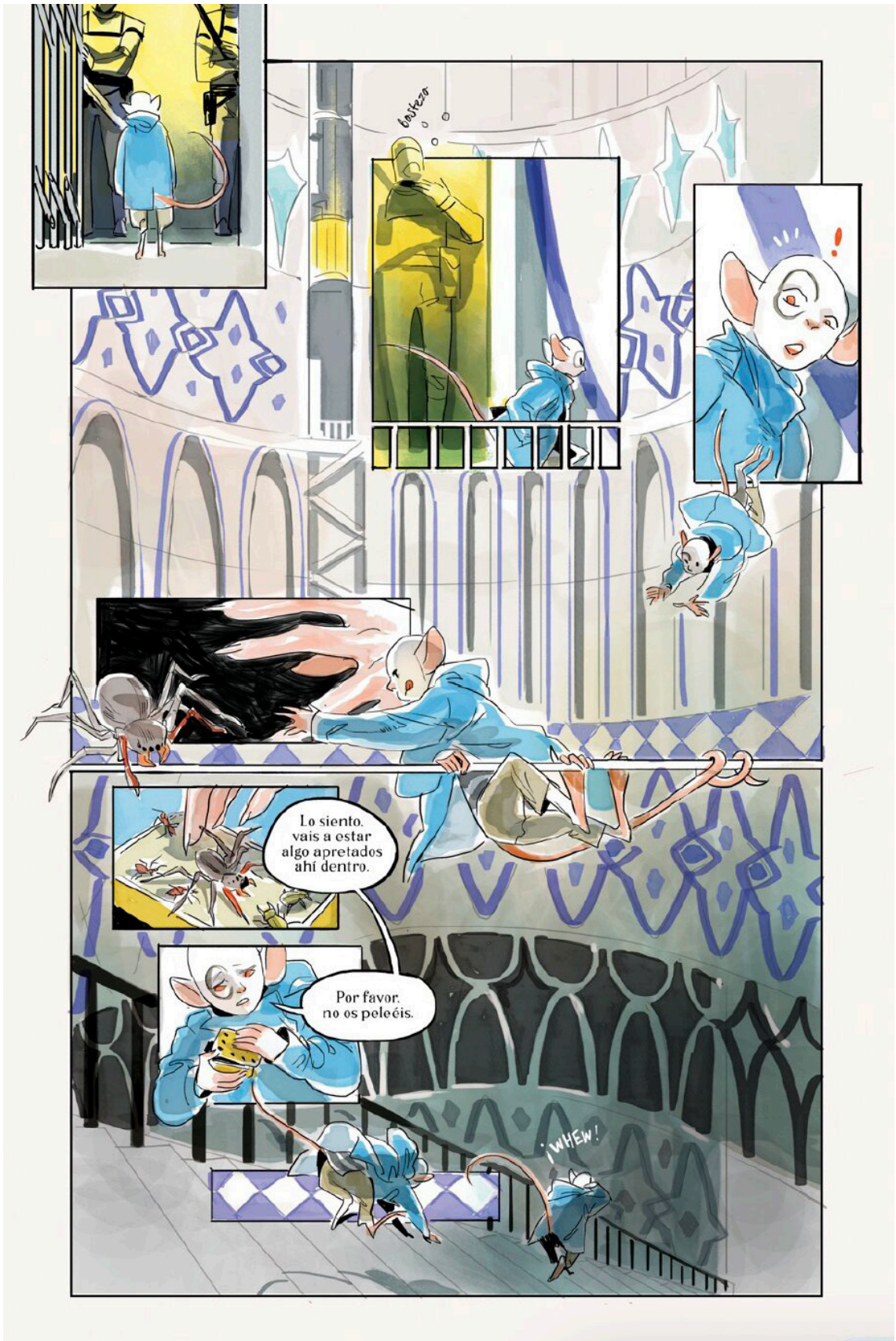


Figura 1: Zun caza unha araña mentres baixa polas escadeiras da Eságila (© Hwei Lim e Emma Ríos)

parte superior da páxina e a inferior como se fose unha barra, mostrando a súa capacidade para atravesar calquera espazo. O movemento cinematográfico da escena subliña a estrutura da Eságila, atravesada por escaleiras.

Convén apuntar que a palabra Eságila remite á Antiga Mesopotamia. Así se chamaba un templo de Babilonia, situado ao pé dun pequeno estanque dedicado ao deus das augas e orixe da vida. Así se lle chama en *Mirror* á cápsula da nave espacial na que se enviou un grupo de científicos ao asteroide de Irzah. Alí quedou espetada, en vertical. Nesa cápsula chea de puntas, para acentuar o seu carácter de fortaleza, viven confinados o persoal e os laboratorios xa que a atmosfera exterior é irrespirable. A confluencia da Antiga Mesopotamia e os laboratorios de experimentación biotecnolóxica resólvense nun trazo que tende ao fantástico e o mítico. A dureza angular dos artefactos de enxeñería aparecen nos episodios que transcorren na base Azogue, un punto intermedio entre Sincronía –o planeta orixe– e Irzah –o asteroide que colonizou a colonia-laboratorio–, que se achega máis aos trazos, cores e formas tecnolóxicas esperables no cómic de ciencia ficción.

No segundo arco Emma Ríos experimenta coa acuarela de dúas maneiras distintas: matizando a mancha monocolor para crear unha atmosfera contra a que se perfilan nitidamente as personaxes e, ao mesmo tempo, a ensamblaxe de accións, o movemento dos corpos e aproximación simultánea nunha páxina a escenas e momentos diferentes.

A morfoloxía das figuras híbridas debuxadas por Lim no primeiro arco permiten un recoñecemento da ensamblaxe corporal: algunhas partes remiten claramente a un debuxo estilizado ou fabulado dun animal recoñecible (un rato, un can, un touro). O rostro e o corpo ergueito humanizan estas figuras e fan verosímil unha linguaxe de estrutura humana, aínda que, pola cor dos globos ou da tipografía

distingamos linguas. Mesmo a semente que agroma nos corpos mantén o pacto de fabulación intelixíbel. Moito máis desdubuxadas e orgánicas son as figuras de Ríos no segundo volume. Abonda con comparar as cubertas. Neste arco preséntase o reto de representar espazos diversos. Aparecen cidades anteriores ao éxodo a Irzah, que se basean de maneira explícita nas culturas da antigüidade na Terra como Grecia, Alexandría. Mais o verdadeiro reto é representar espazos intermedios etéreos e seres imprecisos que non viven sobre os planetas ou teñen corpos sen estrutura. A disolución da cor e a forma fluída e cambiante alagan a páxina cun revoltallo de liñas e manchas de cor⁴. Este tipo de composición que procura representar o dinamismo das formas orgánicas aparecera antes, nunha feita máis sólida, en *Pretty Deadly* e resulta central en *Mirror*⁵, que se beneficia así do emprego da acuarela.

Para debuxar o Intervalo –o espazo que rodea a galaxia da Sincronía–, e de certas figuras ancestrais, como Dinastys Alexia, empréganse trazos sinuosos, apenas se enxerga a forma máis que con transparencias de cor para conseguir que a figura quede suspendida nun espazo etéreo. Outra das características deste arco son os constantes desprazamentos temporais e a simultaneidade temporal, que se resolve de diferentes maneiras. Unha delas consiste en xogar cos ollos. Por exemplo, nun episodio no que Elena Hagia, a chanceler da Eságila, mira a Kazbek, na pupila dos ollos aparecen dous retratos de Kazbek, á dereita cando é novo, á esquerda no momento actual, constatando con saudade o paso do tempo.

Os primeiros planos de mans, ollos e obxectos xa os empregara Ríos en *I.D.* e *Pretty Deadly*. Servían para recoñecer e describir afectivamente unha personaxe dada ou chamar a atención cara a un retrinco da historia, un detalle imprescindible para seguir a narración. En *Mirror*, en coherencia co título do cómic, os primeirísimos planos de ollos empréganse de xeito recorrente para enfatizar un dilema,

⁴ As formas cambiantes lembran a Monet. No período en que traballan en *Mirror*, no Tumblr de *steinerfrommars*, alias de Emma Ríos, aparecen paisaxes desdubuxadas e imaxinarias, imaxes de animais mariños, e ao tempo debuxos de cómic e algúns cadros. No que ten de taller en aberto, permite recuperar formas que inspiraron o cómic. Reproduce, por exemplo, a fotografía que Kati Horna “Remedios Varo wearing a mask by Leonora Carrington, Mexico”, de 1957 (Ríos 06/10/2017), unha máscara que lembra o personaxe de Onur, portavoz dos Ancestros e encargado de acompañar a Ninua, unha aprendiz da pintora Zita, mentres estivo no Intervalo.

⁵ Ese mesmo recurso aparece na cuberta que fixo para *Bosque Mitago* (Mitago Wood), de Robert Holdstock (Gigamash, 2021), que garda moitas semellanzas coa contracuberta de *Mirror*, vol. 2, e mais coa multiplicación celular na que se ven enleadas Ninua e Elena, ao poñerlle rostro ao revoltallo vexetal e empregar bólas vermellas para os ollos (#7).

un xuízo ou un desexo. Actúan como “sede de la mirada y vía de acceso al interior del ser —o del surgimiento de este interior” (2014: 37) e subliñan un momento de reflexión.

Vexamos algúns exemplos do uso que se fai da mirada. Os ollos de Sena, o híbrido de can e humana, reflicten nas súas pupilas a Kazbek por diante ou por detrás, para poñelo baixo sospeita (#1 e #2). Os ollos de Aldebarán, o minotauro que xorde dun cruce de animal de granxa, de animal humano e vexetal, mostran de xeito sutil a transformación da súa personalidade nos extremos superior e inferior dunha mesma páxina. De cativo os seus ollos tiñan a feitura do planeta porque hai na súa natureza un compoñente vexetal, porén cando chega a adulto os seus ollos dan en ser máis humanos e menos orgánicos, ata o punto que as pupilas se converten nun punto cadrado (#3). Pola súa banda, Elena Hagia, a chanceler que está ao mando da Eságila, mostra nos seus ollos cando era nova que o seu destino era a viaxe interplanetaria (#9). Noutro episodio, as súas pupilas serven para entender que o planeta de Irzah está vivo, soña e mestura os seus desexos cos dos seres que viven nel (#5), e, para rematar, enriba dos seus ollos pechados, na fronte de Elena mentres está convalecente, plásmase o delirio e o desexo: o fogar que soña para os animais.

Mirror é o título dunha historia especular e especulativa. O papel protagónico dos ollos e a mirada, ás veces marcando planos e outras veces enleados en formas orgánicas, mostran a centralidade da mirada no espello, nunha sorte de *mise-en-abyme* na que a lectora mira de fronte os debuxos de ollos que miran o planeta mancado de Irzah. Mostran tamén que nin a mirada é obxectiva, nin os corpos inmutábeis, e subliña a importancia do punto de vista.

A novela titúlase así polo efecto espello que produce a ficción especulativa, un efecto onde caben moitas miradas, como explica Emma Ríos:

he utilizado la ciencia ficción y la fantasía como catalizador, como metáfora, para poder hablar de problemas que a mí me preocupan y sobre todo para no dar respuesta. Tratar de poner distintas perspectivas sobre determinados problemas y hacerme preguntas a mí misma. Y si alguien más puede preguntarse cosas entonces mi objetivo está conseguido. (...) Trato de hacer autoterapia con las historias, hablar de cosas que me importan. Un poco como *Mirror*, las historias son como un espejo. Lo ideal es que la gente se vea reflejada en ellas”. (*Encuentros* 2020)

4. *Sci-fantasy*, o xénero da especulación

Mirror declara que se inspira en *The Island of Dr. Moreau*, de H.G. Wells, e *Oda a Kirihito* (1970-1971) de Osamu Tezuka (Casillas, sen data). Coido que estes referentes se refiren basicamente ao volume 1. Sendo a mesma historia, este primeiro arco sitúase sobre todo no presente, localízase na colonia de Irzah e céntrase no especismo, é dicir, no control dos corpos e nas prácticas de exclusión, a experimentación científica, as tensións entre *zoe* e *bios*, o nacemento da política coa confluencia de linguaxes de distintos seres, as transmutacións e os “parentescos raros”, o *oddkin* (Haraway 2019: 21). No volume 2, sen abandonar o fio narrativo, as inqedanzas mudan de enfoque e de trazo. Ocúpase da crítica ao antropocentrismo desde o nacemento dos saberes nas civilizacións da antigüidade ata o presente de exploración espacial nunha terra magoada. Reúne de maneira sincrónica a historia e céntrase na intersubxectividade. Na súa feitura ten puntos de contacto co Chtuluceno de Donna Haraway (2019: 20-21).

Mirror ofrece en clave fantástica unha crítica ao mundo contemporáneo e ao biopoder. Carga contra a lóxica que obvia a pertenza e a responsabilidade en relación a unha comunidade de diferentes —especies, xéneros—, pero alén da lectura foucaltiana máis evidente, *Mirror* concreta a insurrección contra o poder usando o corpo propio como forma de insurrección. Aparecen atentados suicidas, animais retidos en granxas de experimentación que son, daquela, centros de confinamento onde se infrinxen todo tipo de torturas. Na miña lectura estes campos inevitablemente remiten aos corpos autoinmolados de musulmáns e a prisións coma as de Guantánamo, aínda que non haxa trazos nin na arte nin no texto que remitan en concreto á “guerra contra o terrorismo”. A mesma indefinición permite pensar en refuxiados. A tortura corporal infrinxida nesas prisións e a inocencia dos seres que son detidos simplemente porque son alterizados coa única intención de situalos fora do estatuto de humanidade, paréceme abondo para establecer semellanzas entre corpos condenados por un poder hexemónico á categoría de excluídos. *Mirror* non é ficción realista, ábrese, xa que logo, a interpretacións superpostas.

Nesta historia non importa tanto a oposición entre o ben e o mal, entre biopoder e a xusta rebeldía das parias, senón que se concentra nos dilemas das personaxes, deixando da man de cada personaxe a posibilidade de

equivocarse. Lémbrese que o feito de ocupar a posición do oprimido non conleva necesariamente ocupar o lugar da verdade: “No quería que hubiese un héroe o un villano, sino que todo el mundo creyese que estaba haciendo las cosas bien y demostrar que, al final, tratando de hacer eso también te puedes equivocar” (Ríos en Elizabeth Casillas)

O volume 1, “El reflejo de la montaña”, sitúase na colonia que crean no asteroide chamado Irzah un grupo de científicos humanos, confinados neste asteroide porque no planeta Sincronía non foran quen de crear híbridos de animal e humano para colonizar a Galaxia. O proxecto biotecnolóxico, dirixido por Kazbek, trasládase a esta nova colonia. Este comezo ten moitos puntos de contacto coa novela de Wells. O asteroide Irzah estaba deshabitado pero ten unha singularidade imprevista: é unha roca que sente e por iso ten a capacidade sementar e transmutar de maneira orgánica os corpos dos humanos e animais que constitúen a colonia. Françoise Collin, retoma de Hannah Arendt,

(...) la distinción que Arendt, inspirándose en Aristóteles, opera entre *bios* y *zoe*, entre la vida y la vida de alguien.

La *zoe* es la vida natural, la que continúa y se repite de forma circular: la vida de la especie. La *bios* es la vida de alguien, no la vida sino una vida, que se inaugura con el nacimiento y se termina con la muerte, la vida de un hombre. (Collin 2006: 205)

Os seres humanos, concibidos como *bios*, viven dentro da cápsula-laboratorio, chamada Eságila, porque non poden sobrevivir no planeta. Aos primeiros animais que levaron para a fundación da colonia chámanlles gardiáns. Poden vivir na cápsula, onde están sometidos á escravitude da experimentación, e, pola súa natureza *zoe* o asteroide permítelles vivir na roca, é dicir, permítelles que a habiten, e ademais dótaos de razón e clarividencia. A penas hai unha excepción: a Orca-Lobo, un gardián que permanece no estado salvaxe, e ten a capacidade de mutar a súa feitura en Orca ou en Lobo. Todos eles teñen a capacidade da linguaxe verbal. Probablemente este é apenas un recurso narrativo para que poidan falar con voz propia, e non porque as autoras procuren a humanización dos gardiáns.

Pola súa banda, os híbridos transmutantes –entre *zoe* e *bios*–, poden vivir dentro e fóra da cápsula pero a súa feitura é predominantemente antropomórfica: camiñan a dúas patas, visten roupa e poden moverse dentro e fóra da Eságila. E tamén falan.

Esta convivencia sen precedentes nun mesmo planeta de animais humanos que experimentan con seres vivos, animais non humanos adaptados ao planeta, e seres híbridos en diferentes fórmulas de devir non animal, desenvólvese nun contexto singular, tamén dotado de vida, de sentimento e con capacidade para intervir na vida e nos corpos dos seres que o habitan. Así se describe no *dramatis personae*: “El asteroide de Irzah es parte de los escombros de un misterioso planeta destruído por la Sincronía, y a su vez una roca viva, ansiosa por conectar con los nuevos habitantes de su superficie” (*Mirror*, vol. 1, anexo). Irzah, a roca que sente e garda memoria do seu pasado de destrución, contrarresta a biotecnoloxía da Eságila con transmutacións máis orgánicas: prende como unha planta rubideira nos corpos dos colonos.

Os animais de laboratorio, conscientes da súa condición de parias, alíanse con algúns híbridos, estoupan en revoltas que causan moitas baixas. As revoltas duran varios anos e finalmente provocan a captura do oso Lesnik, un gardián. Nese punto comeza o primeiro arco para narrar os males da biotecnoloxía e o biopoder na colonia científica interplanetaria. Irzah, a roca que sente, tamén participa ao seu xeito. Ao comezo tenta unha convivencia simbiótica cos corpos colonos, poñendo sementes neles e medrando como unha rubideira. Nos corpos animais e híbridos consegue a simbiose ou mutacións que non causan morte. Vexamos dous exemplos: na autopsia do cadáver de Lesnik aparece un gromo pequeno, non lesivo; pola súa banda, o gato transmútase en esfinxe, en Phinx, e a súa función será, por suposto, predicir o futuro. Así a define o *dramatis personae*: “La Esfinge es el pequeño gato tocado por Irzah, transmutado en el verdadero Guardián del mundo que ha de venir” (*Mirror*, vol. 1, anexo). Irzah permite que o habiten os que son enteira e rabiosamente *zoe*, como a Orca, que desde o principio elixe permanecer no estado salvaxe⁶,

⁶ O científico Iván e mais Zun explican a creación dos primeiros gardiáns. No ano 7 da colonización, seis animais transportados á colonia son liberados en distintos puntos do asteroide e cinco deles sobreviven ás condicións medioambientais de Irzah, ou, para dicilo de xeito máis coherente co carácter animado do asteroide, Irzah permítelles que o habiten. (*Mirror*, vol. 1, Historias cortas).

e os seus propios híbridos míticos, como Phinx. Nos corpos humanos nos que prende, só algúns, non consegue ningún resultado de convivencia con éxito. Diante dos conflitos irresolubles que xera o biopoder, ou sexa, a resistencia da *bios* a unha simbiose co asteroide, Irzah mata a Kazbek e provoca a diáspora dos científicos e mutantes que viven na Eságila. O asteroide, pola súa natureza mineral, carece de linguaxe “verbal”⁷, por iso fala no seu nome a esfínxe.

PHINX (a Kazbek): Ven, hacedor. / Tus hijos te esperan. (...) Esto acaba de comenzar. El asteroide se purificará por completo. Empezando por librarse de ti. (...) Irzah ha hablado. El tirano está acabado. / (A Zun) Y vosotros también.

LOBO: Pero tú no.

PHINX: No. Yo soy laGuardiana del mundo que ha de venir. (*Mirror*, #4).

A diáspora cara a unha base interplanetaria intermedia faise como na arca da nova alianza. Todos os animais embarcan na Eságila pero o especismo xebrounos, por unha banda ían os humanos e por outra os híbridos, con cadansúa líder: Elena Hagia, unha muller e chanceler da Eságila, e Sena, unha transespecie feminina líder das revoltas.

Se, conforme afirma Rosi Braidotti (2005: 165) en *Metamorfosis*, “el control autorreflexivo se reservaba a los humanos”, en *Mirror* esa característica non é privativa dos humanos, senón que aparece nas outras especies e aínda no entorno mineral, no asteroide.

5. Parias conscientes e tráfugas na rebelión antiespecista

As personaxes de *Mirror* son moitas e complexas, e na historia aparecen en distintos idades da súa vida. Nunha narración na que abunda o flash-back dramático, cortante, iso é unha dificultade engadida na lectura.

El guión de *Mirror* sobresale por su madurez, ya que huye de mostrar estereotipos o escenificar simples opuestos. Lejos de querer pontificar sobre los temas que ponen sobre la mesa, los personajes de *Mirror* poseen caracteres llenos de volumen y realidad, siendo 100% creíbles. No existen buenos ni malos, sino personajes

que gestionan sus vidas personales y laborales haciendo lo que creen que está bien. (De la Fuente Lucena, 2018)

Aínda que tradicionalmente o animal se presentou na cultura occidental como alteridade do ser humano, cando a especie humana entra en contacto cos animais establece diversos tipos de relacións. Braidotti (2005: 151), seguindo a Borges, apunta tres categorías de animais vistas desde a súa relación co home: os que comemos, as mascotas e os animais que nos meten medo. A esta clasificación de Borges, feita desde unha perspectiva inequivocamente antropocéntrica, cumpriría engadirille, aínda, os que se empregan para a experimentación. As catro categorías, sobre todo esta última, aparecen en *Mirror*.

Do amplo elenco de personaxes que aparece no cómic vou analizar algunhas figuras que ocupan un lugar liminar entre humanos e animais. Resulta inevitable pensar na teoría nómada de Braidotti co seu devir-menor de-leuziano, porén vou centrarme nas relacións de exclusión que propón a teoría política. Interésanme en concreto as figuras de parias e tráfugas que representan Lesnik, Sena, Zun e Aldebarán. Todas elas defínense en tensión con tres humanos da Eságila: Elena Hagia, a chanceler; Kazbek, o científico; e Iván, o científico máis novo e aberto aos cambios. Kazbek representa a figura do amo omnipotente que controla tanto os experimentos como a vida dentro da Eságila, o poder aparentemente sen fisuras, mais Ríos e Lim non están interesadas en personaxes planos, e por iso, en diversos *flash back* e conversas con Elena Hagia, sábese cal é clave da súa vulnerabilidade: el sabe que a planta rubideira medra no seu corpo. Ríos e Lim crean deste xeito, como nos relatos míticos, un personaxe menos monstruoso, fanado. Cando Irzah obriga ao éxodo de híbridos e humanos, Kazbek é o único que non marcha: autoinmólase sabendo que perde o seu poder de amo e o seu corpo vai ser destruído en xusto castigo pola *hibris*, polo seu arroallo. A desaparición de Kazbek é o último trazo do poder totalitario do científico, e a súa morte é un dos feitos que marcan o final do primeiro arco.

⁷ En *Mirror* os animais falan, e as súas diferencias márcanse con cambios na tipografía, na cor e mais na liña do balón de diálogo. En realidade non se sabe se en *Mirror* os animais empregan unha linguaxe verbal, achegada á humana ou se este é un recurso para explicar que cada animal ten a súa propia linguaxe e, aínda así, estes seres conseguen entenderse.

Se as figuras de poder presentan fendas, as figuras de exclusión son moito máis complexas, sometidas a transmutacións corporais e nas relacións intersubxectivas. As figuras do paria de Arendt (2005) son amplamente coñecidas como unha das aportacións singulares do seu pensamento. Ela distingue, en función dos criterios de inocencia e responsabilidade políticas: Schlemihl, paria consciente ou rebelde, o sospeitoso de Chaplin e o home de boa vontade que ela formula apartir de K., que protagoniza *O castelo* de Kafka. A figura do tránsfuga, *entre-deux*, tómoa a partir de Martine Leibovici (2013)⁸. Aínda que comparten o mesmo prefixo, transmutación e tránsfuga refírense a procesos de transformación diferentes. Transmutación implica unha modificación do corpo ou da natureza dun ser, e, nese sentido todos os híbridos o son, mentres que a figura do tránsfuga indica un desprazamento social, ás veces tamén xeográfico, que provoca que o suxeito se atope entre dous mundos.

Sen dúbida na análise dos textos de ficción xorden dúbidas á hora de aplicar as figuras da teoría política, que foron pensadas para explicar un mundo humano con categorías precisas, aínda que en moitos casos estes conceptos xurdiron precisamente da ficción, como acontece coa figura do paria (Varikas 2007). Isto é particularmente difícil en *Mirror*, onde a construción das personaxes procura a complexidade e as contradicións. Resistense á etiquetaxe e, aínda así, explicar as relacións de exclusión por medio dunha figura resulta ben útil para localizar a posición que ocupa cada personaxe.

5.1. Lesnik, o paria consciente

Nativo animal salvaxe, este oso é un dos gardiáns de Irzah. Preséntase como un paria. As primeiras escenas céntranse na agónica vida do oso Lesnik, esmorecendo nunha gaiola. As viñetas subliñan ese confinamento non desexado tomando a forma do enreixado e fragmentando o corpo de Lesnik dramaticamente. Este paria, unha das vítimas máis sobranceiras dos experimentos biotecnolóxicos da Eságila, é en certo xeito unha vítima mais non é inocente en termos de teoría política.

Para Hannah Arendt (2005: 52-56) o paria inocente é o Schlemihl, está fóra dos prexuízos sociais e do temor, é un corazón confiado. Lémbrese que Fina Birulés afirma que o prezo da inocencia é a imposibilidade de participar no mundo.

En el texto de 1943, Arendt nos recordaba que solo una figura de nuestro tiempo es absolutamente inocente, la del refugiado. Pero tal inocencia absoluta es el resultado de haber sido arrojados fuera de la comunidad política (fuera de la ley), lo cual les convierte en seres prescindibles, superfluos para el mundo. El precio de la inocencia absoluta es alto en nuestro tiempo: la absoluta impoliticidad, el exilio de la comunidad. (Birulés en Ares Yáñez 2019)

Lesnik é un dos gardiáns xustamente pola súa condición de salvaxe supervivente en Irzah. Esta mitificación da súa exclusión podería levarnos a ver nel un Schlemihl mais Arendt (2005: 59), lendo a Bernard Lazare, afirma que sentirse responsable do que a sociedade fixo del, é dicir, do dano recibido o converte en paria consciente. Certamente o oso gardián non só é unha vítima sometida á dor dos experimentos científicos que leva sufrindo desde a chegada a Irzah, senón que participa coa súa ferocidade nos actos fanados de sublevación, e mantén vínculos marcados pola conciencia política con animais e híbridos (*Mirror* #1 e 2). Iso faino un paria consciente.

El paria (...) no expresa solo una condición objetiva de exclusión sufrida, sino también una subjetividad que asume con orgullo esa condición y la convierte en fuente de impugnación del orden establecido y en bandera de lucha contra las injusticias del mundo. (Traverso 2013: 126)

Na súa calidade de gardián e supervivente aos moitos experimentos, dá en ser tamén o primeiro mártir desta revolta dos animais, non por ser o primeiro en morrer, senón por ser o primeiro animal significado, singularizado e que se fai responsable politicamente do resto de animais e de si mesmo. De feito faise cargo da súa condición e elixe o momento da súa morte: opta pola eutanasia.

⁸ Leibovici reconceptualiza desde a filosofía e a autobiografía unha figura que tiña tradición na socioloxía francesa. Entre outros traballan a figura Pierre Bourdieu, Didier Eribon, e Chantal Jacquet, aínda que ela se centra no *tránsfuga de clase* ou *transclase*. Preciado, asinando como Paul B., tamén se definiu como tránsfuga nas súas publicacións recentes: *Un apartamento en Urano* (2019) e *Yo soy el monstruo que os habla* (2020).

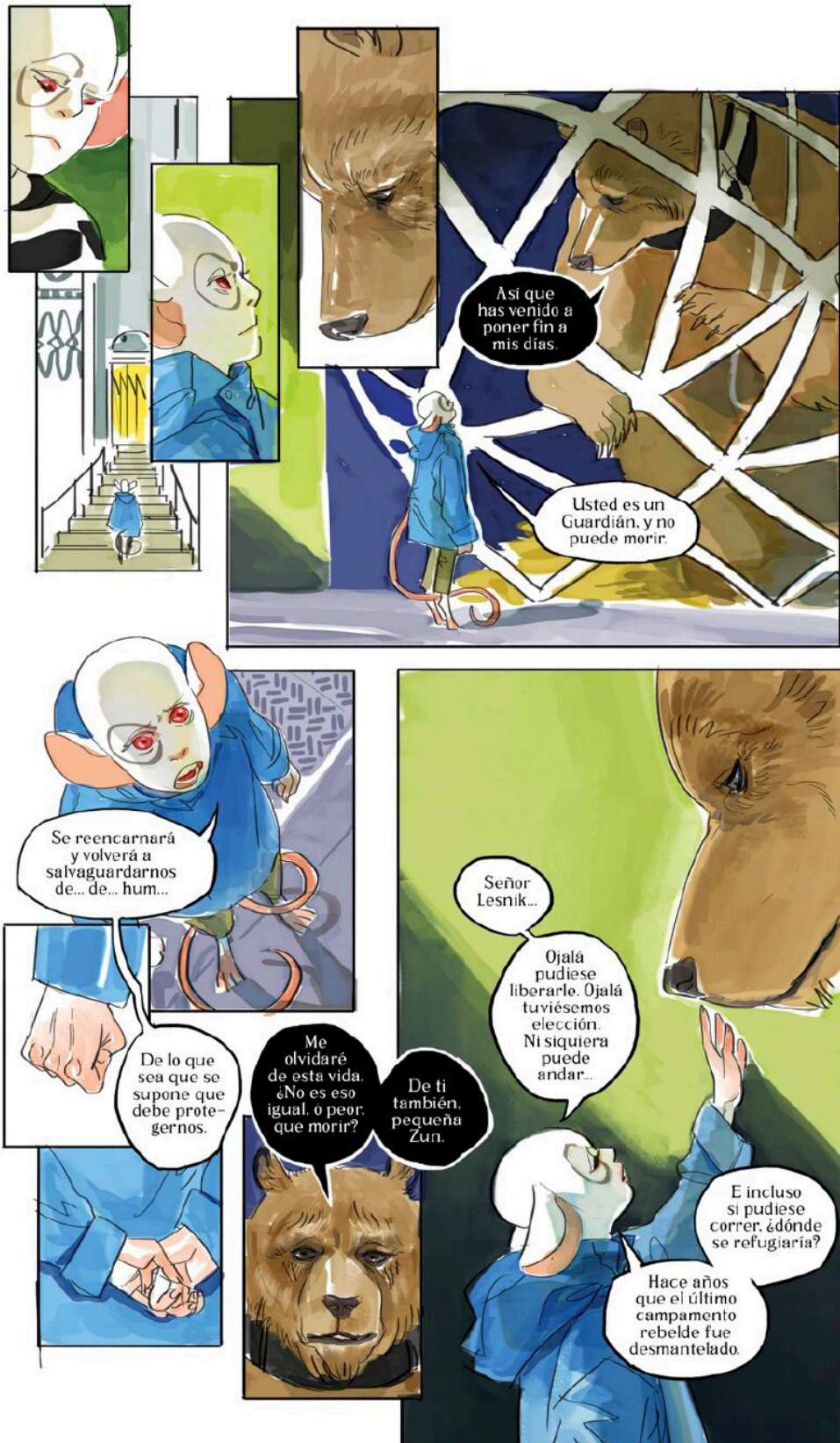


Figura 2: Lesnik e Zun na conversa anterior á morte por eutanasia do oso (© Hwei Lim e Emma Ríos)

5.2. Sena, a paria consciente, rebelde

Nativa animal doméstico, era a “mascota” de Iván, o científico novo. Ela foi a primeira híbrida que creou con éxito o laboratorio de experimentación de Kazbek. A estreita relación inicial con Iván animal-humano transfórmasse como híbrida en enamoramento, o que serve para subliñar que a relación entre diferentes non se resolve só coa paixón senón cunha afectividade que implique mutua dependencia e exposición á máxima vulnerabilidade. A chanceler da Eságila, Elena, non acepta esa relación dun humano cunha híbrida e, para non parecer especista, emprega argumentos contra o amor romántico e a incompatibilidade das relacións sexoafectivas no traballo.

ELENA: ¡Ya he visto bastante!

KAZBEK: No hace falta que te pongas así por un experimento, Elena. Ella, es decir, el sujeto, ha hecho enormes progresos con muy poco. Lo único que ha necesitado...

ELENA: ¿Qué ha necesitado? ¿Amor? ¿Amistad? ¿Te das cuenta de lo que estás diciendo, Kaz? / Iván no es el catalizador de tus fantasías, sino el mago con más talento que tenemos. Lo que has hecho con él es abominable. / Acaba ya con esto, Kazbek. Ya tenemos bastantes problemas. (*Mirror*, #1)

Como Kazbek non se atreve a matar a Sena, indícalle ao seu seguro servidor, Aldebarán, que a desterre no Lago Helado. Alí vive un animal gardián que pode ter feitura de Lobo ou de Orca, cun coñecemento profundo da natureza dos seres e que pon en evidencia os xuízos errados dos híbridos. A Orca coida que no *zoe*, na profunda animalidade, radica a liberdade. Descré do dereito. Reivindica, logo, o estado-natureza.

ORCA (a Sena): Nada es legítimo. / Solo los humanos sueñan con tener derechos (*Mirror* #3).

A Orca faise cargo de Sena e loita por transformala en animal salvaxe. Orca teno todo á contra porque Sena naceu can, ou sexa, nunha especie domesticada polos humanos; medrou como mascota, é dicir, fixo de animal de compañía a Iván; e logo, dos experimentos de Kazbek, converteuse nun híbrido humano. En *Mirror* cóntase que Aldebarán, que volveu ao Lago Helado para recoller a Phinx, se arrepinte do dano que lle causou a Sena, loita contra a Orca e salva á híbrida. El é o único que ten a forza precisa para combater contra a gardiá do lago. Mais en termos da tensión *bios/zoe*,

o fracaso derívase da natureza de Sena: a súa especie xa fora domesticada e coevoluciona cos seres humanos, non era un animal salvaxe como Orca ou Lesnik.

los animales que llamamos domésticos, tanto los que comemos como los que viven en el seno de las familias humanas, especialmente perros y gatos, han compartido su historia (ya que ellos también tienen historia) con la humanidad, en lo que se ha venido a llamar una coevolución: Stephen Budiansky describe cómo los humanos pudieron progresar gracias a su interacción con los perros, tanto como estos se beneficiaron de la suya con los humanos, hasta el punto de afirmar, de forma voluntariamente polémica, que ciertos animales escogieron la domesticación. (Segarra 2021: 142)

Deste episodio xurdirá unha nova Sena. O amor romántico deixa de interesar na narración. Priorízanse os vínculos de complicidade e responsabilidade cos outros animais. A relación con Iván tamén. É unha *paria consciente*, en definición de Bernard Lazare, e unha *paria rebelde*, na revisión de Arendt, mais as dúas denominacións aplícanse á mesma figura.

Con el concepto del “paria consciente” –que definía la situación de los judíos emancipados contraponiéndola a la existencia inconsciente de paria de las masas judías no emancipadas del Este–, el judío como tal debía convertirse en un rebelde. (Arendt 2005: 58)

[E]l paria que es consciente de la significación política de su condición, saca a la luz su diferencia y lucha por conquistar un espacio público de aparición: “una admisión de los judíos en las filas de la humanidad como judíos”. (Arendt, en Rayas 2011: 66)

Sena non loita por reintegrarse na humanidade, unha fórmula de ascensor social que non é posible nunha fábula antiespecista como *Mirror*, senón que descubre a súa compoñente paria e loita por reintegrarse no posible na *zoe* asumindo a súa responsabilidade. Ela convértese nunha heroína na loita contra a fronteira que divide os animais entre humanos e non humanos: “el paria consciente es la figura del rebelde, que resiste a la uniformidad y a la homogeneidad a la que pretende condenarlo la sociedad” (Rayas 2011: 66).

Para evitar a rixidez dunha heroína excesivamente plana, Sena preséntase vulnerable, ferida, polo amor que lle tiña a Iván, un humano, e por extensión, a outros seres humanos da Eságila. Cómpre entender esta vulnerabilidade

segundo unha das acepcións do termo: a exposición a un mundo novo (Consolaro 2009: 48-50). Sena é vulnerable e non por iso menos forte. Logo do seu contacto coa Orca troca a súa domesticidade como mascota pola responsabilidade de emancipar escravos –os animais– e serventes ao servizo do amo –animais híbridos– da dominación da Eságila. Convértese en líder das revoltas dos animais e dos híbridos.

Ao longo dos dous arcos coñecemos a Sena en diversas idades da vida e iso permite mostrar a súa evolución. A creación da personaxe inspírase no protagonista de *Oda a Kirihito* de Osamu Tezuka, un doutor que transmuta nun ancestro común a homes e animais, aínda que responden a procesos diferentes.

En *Oda a Kirihito* el protagonista es un humano que se convierte en animal y empieza a perder el respeto por su propia raza a medida que se bestializa. Y en *Mirror*, básicamente, la premisa era que a un niño le daban un perro y este se convertía en una persona. Entonces, ¿cómo va a ser capaz de tratar a ese perro? ¿Lo va a tratar como a un igual o no va a poder sentir cierto paternalismo como hacemos con las mascotas? (Ríos en Casillas, sen data)

Se Tezuka centra a súa historia nunha enfermidade que o converte en paria polo feito de un humano devir animal, Ríos e Lim optan por un proceso máis contradictorio para Sena: a experimentación científica provoca o devir-humano de Sena mais logo Orca tenta o seu devir-animal salvaxe. Cada un destes procesos podería ser entendido como a posición *entre-deux* do tránsito, porén hai un trazo afectivo que explícita o seu carácter de paria rebelde: a recuperación da ferocidade para defender a emancipación dos animais. A nova Sena aparece continuamente ensinando os dentes, mostrando a xusta rabia antiespecista. Mais a heroína rebelde acaba por ser a líder de toda a colonia cando unha causa maior obriga a unha nova alianza, imprevista: cómpre evacuar Irzah porque o planeta vai rexenerarse.

SENA AO CONXUNTO DE HÍBRIDOS E TRABALLADORES HUMANOS DA ESÁGILA: Mi nombre es Sena. / Como vosotros fui creada por los hombres... / Y solo sé lo que no soy. / No soy un animal... ni una humana. En un lugar llamado campamento... que no es permanente ni un hogar. / Algunos de nosotros llegamos a pensar que podríamos construir uno aquí. Nuestro propio hogar. Pero ahora parece que estas tierras quieren borrarlos de su superficie. / A todos. / Finalmente somos iguales. / Solo queremos vivir. (*Mirror* #5)

A solución resólvese cun acaído episodio bíblico: a Eságila convértese nunha arca da nova alianza na que embarcan por separado animais humanos e animais non humanos.

Ríos e Lim aínda engaden aínda un elemento ás complexas relacións desta personaxe. Cando Sena desaparece, Iván crea unha dobre spectral que manterá aberta a ferida do amor. Tamén el é vulnerable, tamén el está aberto a un mundo novo.

5.3. Zun, a paria riquiña e sospeitosa coma Chaplin

Nativa animal-obxecto, era unha rata de laboratorio que destaca entre os seus polo seu carácter xoguetón e intelixente como Schlemilch. A súa forma de ser chama a atención de Iván, un dos científicos/magos, quen a converte en híbrido. Non só terán unha grande complicidade malias as diferenzas, senón que, Zun incorpora, literalmente, un terceiro ollo que procede do rostro de Iván. A través del o científico-mago poderá ver e estar nos lugares nos que está Zun, unha personaxe híbrida, situada entre o ser animal orixinario e o ser humano, senón que ten unha grande axilidade, unha intelixencia viva e unha gran capacidade para entrar en contacto con outros.

Mais Zun non é unha inocente Schlemilch, nin está por completo libre de sospeita. De acordo con Iván, Zun prové a Lesnik do veneno preciso para a eutanasia. Axudar a ben morrer a un gardián preso no laboratorio, porque os híbridos merecen mellor trato, non é censurable mas implica unha toma de conciencia da morte. Unha conciencia que non tiña cando apañaba insectos para os experimentos de Iván. Non é nin un homicida nin un asasino, mais algunhas das súas accións provocan indirectamente a morte.

Na súa personalidade ten unha certa semellanza coa idea de paria que Arendt reconece en Charles Chaplin, un home pequeno, o preferido por todo o mundo, riquiño, mais tamén un sospeitoso.

Sen capacidade nin vontade de formular a utopía, porque é un ser pequeno, como os millóns de ratas que se empregan nos laboratorios de experimentación animal, Zun aparece hipercarecterizada como un ser con innumerables cualidades escópicas, xa que, ademais dos ollos orixinarios, un dos seus ollos aparece rodeado cun círculo, a xeito de óculo, e, ao longo da narración, gañará un terceiro ollo polo que Iván pode ver desde o corpo de Zun. A través



Figura 3: Sena durante unha insurrección. Iván é vulnerable polo amor que sente por Sena, como mostra a ferida (© Hwei Lim e Emma Ríos)

del o científico pode entrar en espazos que lle son hostís e participar nas conversas co grupo de rebeldes. Deste xeito o sospeitoso poderá coñecer as razóns da *zoe*.

5.4. Aldebarán, o tráfuga

Nativo minotauro, a súa identidade é complexa (*Mirror*, #3). Fillo dunha das científicas humanas da colonia de Irzah, non se sabe como foi enxendrado, aínda que o embarazo preséntase con naturalidade humana. Kazbek sabe que o seu é un nacemento baixo ameaza mais non informa á nai. Aldebarán cando nace xa é minotauro porque o asteroide no que habita muta o feto dunha maneira, vexetal, con esa sorte de hedra que prende en Lesnik e Kazbek. O asteroide Irzah, aínda que é unha roca, sente e prende nalgúns corpos, e esta intromisión na xestación de Aldebarán preséntase como unha forma de acollida ao planeta que se ha pagar coa morte da súa nai no parto. Aldebarán mantén unha relación filial con Kazbek. Nas primeiras entregas o seu corpo desmesurado actúa como proxección, como sombra, de Kazbek, e tamén como protector. Esta submisión ao poder abre as sospeitas sobre el. Non se trata, coido eu, dun caso de servidume voluntaria, xa que o híbrido non ten liberdade de elección no grande laboratorio da Eságila, e ademais medra nese mundo dado. Será o contacto con híbridos e animais como vai ir formándose unha idea de xustiza, e logo de clase, conforme vai participando na vida na colonia. Cando Aldebarán volve ao Lago Helado por segunda vez para recuperar un híbrido de gato, a Esfínxe, está afectado pola morte de Lesnik e decide axudar a Iván e Zun a resgatar a Sena. De feito só o minotauro ten forza abonda para enfrontarse á grande Orca, así que chímpase no lago para enfrontarse a ela, nunha loita sanguenta, na que a súa lóxica humana é a súa maior vulnerabilidade.

ORCA: Además un esclavo no posee nada. Ni siquiera su vida.

ALDEBARÁN : ¡Yo soy un hombre libre!

ORCA: Un hombre... / El hombre no escucha a ningún esclavo ni a ningún hombre ni a ningún dios. / Y solo un tonto pediría un favor blandiendo un arma. / Todas las vidas se acaban. / La tuya aquí. Las otras, muy pronto.

ALDEBARÁN: No es justo...

ORCA: ¿Crees que a una roca le preocupa la justicia? ¿O la compasión? / No habrá nadie que se libre en esta tierra. Nadie sobrevivirá a su furia.

ALDEBARÁN: ¿Y a los dioses? (*Mirror* #3).

Conforme vai avanzando a historia, Aldebarán, porén, e posiblemente polo xeito en que morreu a súa nai, coñece e séntese afectado polo maltrato a que se someten os animais, os híbridos e o planeta. De feito, en moitas ocasións represéntano como o pensador de Rodin, acentuando a súa humanidade. Aínda que é moi forte, ten un carácter protector e tenro. Aldebarán viría a ser un tráfuga, alguén que despraza a súa posición de clase, garda a marcas da diferenza e recibe o recoñecemento na comunidade de destino.

Martine Leibovici leva o concepto da socioloxía cara á filosofía co obxectivo de demostrar que as autobiografías son materiais axeitados e necesarios para o coñecemento filosófico.

(...) *transfuges*, c'est-à-dire, par des individus que la vie a fait passer d'une classe sociale à l'autre, d'une culture à l'autre, d'un monde minoritaire et minorisé à un monde majoritaire partageant des préjugés souvent diffamants ou haineux à l'égard de ces minorités. (Leibovici 2013: 11)

Nesta definición de Leibovici vai implícita unha idea de ascensor social, que acompaña habitualmente o tráfuga, aquel que por razóns económicas, étnicas, culturais, de clase ou de identidade sexual vive un desprazamento de ascensión que o leva a experimentar a estranxeiridade, son aqueles que teñen “le cul entre deux chaises” (Annie Ernaux, a Leibovici 2013: 11). Porén o tráfuga tamén pode aparecer no descenso social, e ese é o caso dos personaxes que atopamos en *Mirror*.

Atribuírlle a Aldebarán, e non ás outras personaxes transmutadas, a categoría de tráfuga pode parecer arbitrario, mais coido que, precisamente Aldebarán é o único que non ten como trazo dominante as características que, ao meu ver, aparecen de maneira diferencial nos outros personaxes parias: a conciencia de Lesnik, a conciencia que se converte en rebeldía de Sena e a simpatía combinada co feito de resultar sospeitosa de Zun.

Para Leibovici o principal problema do tráfuga é a identificación, xa que están no *entre-deux*, no espazo intermedio:

(...) ce précisément ce que nos transfuges refusent: s'ils ne peuvent — ou ne veulent plus s'identifier aux rôles que prévoyait pour eux leur société d'origine, ils ne peuvent -ou ne veulent pas — s'identifier à ceux que la société qu'ils cherchent à rejoindre voudrait leur faire endosser. (Leibovici 2013: 12)



Figura 4: Aldebarán como gardacostas de Kazbek. (© Hwei Lim e Emma Ríos)

Aldebarán concíbese como un personaxe saudososo que se interroga continuamente pola súa identidade atrapado entre as súas naturezas *zoe* e *bio*. Despois de ter axudado aos híbridos e, por tanto, despois de traizoar a lealdade que lle debe a Kazbek, e aos animais humanos, dos que se sente parte, Aldebarán reflexiona sobre a imposibilidade de devir-animal.

ZUN (a Aldebarán): ¿Tú también vas a convertirme en Guardián?

ALDEBARÁN: ¿Me has visto? Camino sobre dos patas y balbuceo falacias como un humano. Quizás, hace tiempo, fui capaz de entender lo que Irzah me decía... / ...pero ahora ni siquiera me habla. O no quiero escucharlo.

ZUN: Me alegro de que puedas seguir siendo una persona. / Y de que no me des miedo.

ALDEBARÁN: Eso “que te da miedo” acaba de salvarnos, aunque sea temporalmente, de ser destruidos... / Es más de lo que puedo decir de la mayoría de las “personas” que he conocido.

ZUN: Puede ser. Antes, tú también me dabas miedo.

ALDEBARÁN: Lo siento. Trataré de dar menos miedo. Y ser más persona. (*Mirror* #5)

Ten a mesma imposibilidade que Sena, mais por razóns diferentes: a hibridación de *bio*, *zoe* e vexetal-mineral fan del unha criatura entre tres xineas. Mais, conforme avanza o relato, a súa singularidade convérteo nunha personaxe que pon a súa forza ao servizo da utopía: acadar un mundo máis xusto, un mundo sen exclusión no que onde as vidas diferentes sexan posibles e onde el mesmo en lugar de comer carne, como acontece co mito do Minotauro, se converte en vegano. O seu destino é servir de guía no labirinto (*Mirror* #10).

6. Contra o especismo: praxe feminista e edemismo

Sincronía, o planeta-orixe, non é unha estrutura patriarcal: está gobernado por mulleres, aínda que as personaxes masculinas ocupan altos cargos. Hai varios elementos no cómic que permiten rastrexar unha praxe feminista, aínda que as autoras non explicitan o seu posicionamento: os roles sociais en relación ao xénero, as relacións sexoafectivas, algunhas formas de monstruosidade, o corpo e as relacións de parentesco.

Desde o principio a historia opta por ofrecer unha representación igualitaria das mulleres. Hainas entre a clase dominante: Stratigo

Lego Hagia é a xeneral da Sincronía; a súa filla, Elena Hagia, a chanceler da colonia de Irzah, ocupa unha posición equiparable a Kazbek Abkazhi, o científico; Lía Zabat é a capitana do laboratorio-hospital da Eságila. Tamén aparecen individuos que podemos ler como femininos entre a clase excluída, os híbridos e os animais, singularmente a rebelde Sena, caracterizada sempre en feminino, aínda que é a indeterminación queer o que describe mellor estes individuos.

Todas as mulleres ocupan posicións de liderado, falan con voz propia, actúan movidas pola responsabilidade en relación ao grupo ao que se deben. Na medida en que supón unha revisión do poder do patriarcado, xa que o goberno executivo de Sincronía o detentan as mulleres e as personaxes femininas dese planeta son moi importantes, haberá quen lea Sincronía como unha ficción feminista, porén, eu coído que Ríos e Lim integran sen proclamas e sen modelos moi definidos esta forma de poder, que, por certo, responde ante o Goberno dos Sabios, un consello composto por representantes das tres familias principais. En *Mirror* a crítica ao antropocentrismo implica unha crítica ao universal especista masculino, e por iso a reivindicación dun pasado humanista nas culturas da antigüidade que non sexa excluínte resulta máis doada de representar cunha representación igualitaria das mulleres, símbolo recoñecible da orixe. Non hai dúbida que a intención autorial non é resolver senón plantear conflitos, ofrecer argumentos máis que explicitar tese. E o xénero ficcional elixido, a *sci-fantasy* caracterízase xustamente por tirarlle moito proveito á indeterminación e a aporía. Cumpriría unha análise demorada do segundo arco, que sobrepasa os obxectivos deste artigo, mais teño para min que se lle axeita mellor o concepto de praxe feminista, fundamentalmente porque, como di Françoise Collin no limiar a *Praxis de la diferencia*: “la praxis es la constitución de lo que no tiene modelo, un ‘ir hacia’ lo que todavía no es, una iniciativa sin garantía” (Collin 2006: 13).

Os seres híbridos poden aparecer sexuados ou nunha indefinición, digamos, fluída. No segundo arco a feminización é aínda maior e as novas personaxes desenvolvidas explicitáanse como mulleres. Así aparecen a escultora Tekton Zita e a súa aprendiz, Ninua, á cega Zeno Herma. E, no caso dos mitos, que posúen una identidade indefinida mais con trazos físicos ambiguos, acentúase a feminidade, como lles ocorre ás tres figuras de Kybele. A súa fluidez

non marcada refórzase polo emprego da linguaxe sen marca de xénero, *elle*, non *el* ou *ella*, e pola propia historia de Enceladus. Antes de converterse, como ela mesma desexaba, en Kybele da Lúa, tiña feitura humana, era unha muller e probablemente a súa relación con Elena Hagia era algo máis ca amizade.

A indeterminación característica da fantasía, os frecuentes saltos temporais e, sobre todo, as elipses, non permiten maiores concrecións na interpretación do xénero e a identidade sexual nas personaxes. A ausencia dalgúns elementos característicos no cómic, ofrecen, iso si, información moi precisa. Hai un afastamento de certos tópicos da cultura popular que actúan como un xustillo nas representacións femininas: masculinidades tóxicas; hipersexualización dos corpos femininos; e a recorrente importancia da sexualidade, a reprodución e a maternidade nas ficcións científica e especulativa.

Os personaxes masculinos non cuestionan o goberno das mulleres e púxose moito coidado en que a súa mirada non fose a dominante, agás no que respecta ao especismo. Resulta tamén moi esclarecedora a clara ausencia de masculinidades patriarcais e de masculinidades tóxicas, como apunta na súa crítica ao álbum Elisabeth Casillas (sen data).

A representación dos corpos non responde en ningún caso á hipersexualización e a sexualidade non aparece de maneira explícita. As personaxes femininas ocúpanse do mundo desde os oficios e capacidades da súa personaxe, pero non están lastrados polo contrato sexual nin pola reificación sexual. Moito máis interesante é o rexeitamento da reprodución, un tópico resolto a miúdo na ciencia ficción de maneira retrógrada para as mulleres. Isto paréceme moi interesante porque, canda as liñaxes femininas, *Mirror* permite pensar os vínculos alén dunha idea de “familia”, un termo que, como ben se sabe, etimoloxicamente se relaciona con *famulus*, “escravo, sirvente”, e que se desenvolveu na cultura occidental como un dispositivo que garante o legado do patrimonio. As mulleres da familia Hagia, ou sexa Dynastis Alexia, Stratigo Lego e mais a súa filla Elena⁹, comparten apelido e vínculo para xustificar unha estirpe de militares que, ao xeito das monarquías, está entregada ao goberno da Sincronía e Irzah, pero non se coñecen

entre elas relacións de coidado maternofiliais típicas. Ao desprazar a sexualidade e a familia do centro da narración resulta máis doado formular un final feliz no que se dilúen os núcleos sociais que sustentan a arrogancia antropocéntrica e patriarcal: a familia e as elites, ou, dito ao xeito de Haraway, disólvese a preponderancia do *kinship* ou da clase, calquer que sexa. No derradeiro capítulo Zun critica o abuso de poder das elites, encarnado en Elena e Kazbek, e ao tempo reconece que sen a transmutación de Elena nun novo planeta no que pousar a Eságila, non existiría o desexado mundo comfortable e vizoso onde é posible a convivencia, o mundo en común.

ZUN (a Stratigo Lego): No creo que pueda llegar a apreciar a Elena o a Kazbek. / O a Enceladus. O al Consejo o a ti. / No creo que sea correcto... / ...que un pequeño grupo de gente sentada muy lejos pueda decidir qué es lo mejor para un mundo lleno de personas que no les importan.

STRATIGO LEGO: ¿Qué crees tú que sería lo correcto?

ZUN: Tampoco lo sé, realmente. / Pero siento que Elena hizo esto por Irzah. Por nosotros. Y creo que fue algo bueno. / Y no necesito que ella me guste para entenderlo. (...)

DYNASTIS ALEXIA: La verdad es que esperaba que este planeta me pareciera una locura como la Eságila. / Pero me recuerda a nuestro jardín. / Como algo que Elena hubiese construido...

STRATIGO LEGO: Bueno, lo que está claro es que es lo que todos querían. (*Mirror* #10)

Zun fala especificamente de democracia en termos humanos. Di literalmente: “un mundo lleno de personas”. Poida que a vontade de deixar clara a tese estea tras esta fórmula, a todas luces contradictoria co que Zun pensa ao remate da historia. Zun participa e defende a convivencia entre formas de vida, non só nunha democracia para as “persoas”. Porén o que están en xogo en *Mirror* vai alén do contrato da cidadanía e dos humanos. Implica a sostibilidade dun mundo no que “las diferencias importan: en las ecologías, las economías, las especies, las vidas”, para dicilo con Haraway (2019: 179) pero tamén a interdependencia. De feito, cando Judith Butler le a cuestión das diferenzas entre animais e humanos seguindo a Haraway conclúe:

⁹ Stratigo Lego ten outra filla, Dilara, unha personaxe pouco desenvolvida pero que actúa como contrapunto crítico.

Si asumimos que la dependencia es un elemento central, entonces la diferencia entre animales y humanos pasa a un segundo plano (ambos son dependientes y además dependen unos de otros, por ser el tipo de seres que son). En este sentido puede decirse que las distinciones ontológicas entre ellos proceden de las relaciones que mantienen entre sí”. (Butler 2017)

Hai aquí unha formulación posthumana do *kin*, do parentesco, tal como propoñen os posthumanismos críticos, os estudos animais e os novos materialismos, particularmente a procura dun estatus igualitario para os animais, para a *zoe*.

While the discussions on human/non-human relationships within the academic fields of critical posthumanisms, animal studies, and new materialisms (that often emerge from feminist and queer perspectives which have always shown a strong interest in the “messiness” of materialities and corporealities) are grounded in different theoretical frameworks, they all share a common ethico-political aim: challenging human speciesism and formulating a postanthropocentric multispecies ethics and politics. In these approaches to kinship, ontological relatedness and ethical accountability go hand-in-hand. Such a conflation is articulated, for example, in Donna Haraway’s (2016) concept of response-ability and Rosi Braidotti’s (2013) *zoe*-centred egalitarianism, both offered as alternatives to the discourses and temporalities of the Anthropocene, the Capitalocene and the Plantationocene. (Paszkiwicz, Ruthven & Segarra, 2021)

O capítulo pecha cunha defensa da liberdade como responsabilidade respecto da comunidade, pero o realmente interesante é que desaparecen todas as xerarquías, particularmente entre *bios* e *zoe*. Prodúcese un devir-humano que caracteriza aos animais híbridos froito da experimentación en tanto que parias, e un devir-animal, que caracteriza a Aldebarán como tráfuga.

Aparece no cómic tamén un devir-mineral, aínda que a miña denominación pode resultar inexacta xa que a humana Elena Hagia disólvese a escala sideral cunha sustancia chamada Quidditas feita de materia fluída per incerta. A Quidditas, un termo que procede da filosofía medieval que no *dramatis personae* do volume 2 se define así: “un ser semejante a un dios que duerme en el Intervalo esperando devorar y digerir el conocimiento de todas las vidas posibles” (*Mirror*, vol. 2, extras). O planeta que xorde desa fusión inclúe coñecementos de todas as especies para formar un xardín edénico no que medra con folgura o desexado paraíso igualitario de diferentes, no que a felicidade se

sustenta na convivencia de especies diferentes en harmonía, xogo e risa.

7. Dicimos: multitude, habitemos o común, alianza multispecies

En *Mirror* a transmigración opera en dous sentidos: as continuas migracións interplanetarias ata a creación dun planeta híbrido axeitado a unha comunidade posthumana igualitaria, e mais a modificación dos corpos, que conflúe cos principios críticos do animalismo e a denuncia ao desastre medioambiental que explora a ficción especulativa feminista recente. Ao tempo reescribe os elementos mitolóxicos da antigüidade e da ficción proxectiva para recoller as contradicións da humanidade en relación á convivencia entre especies e co entorno ao longo da historia, desde o que se fixo e se sabe no pasado, ata o que se desexa no futuro: a posibilidade de modificar os corpos, a influencia do ecosistema, os vínculos igualitarios entre especies, o impacto que ten a acción dos seres vivos, en particular dos humanos, nos planetas. Interroga a biopolítica e pon en cuestión a preponderancia e prepotencia dunhas vidas sobre outras. *Mirror* remata coa abolición da exclusión, no punto exacto onde as figuras do paria e o tráfuga deixan de ser operativas porque as diferenzas deixan de ser un criterio identitario para ser un constituinte do político. Abolida a discriminación especista, queda pendente ver como se vive baixo o signo do *oddkin*, os parentescos raros aos que se refire Haraway nos seus traballos recentes (Haraway e Segarra 2018: 33): “Entre els nostres parents n’hi ha tant d’humans com de no humans, i d’orgànics com d’inorgànics”. Aínda que se insinúan relacións afectivas fortes entre individuos de distinta especie, particularmente entre Iván, o animal humano científico, e Sena, a paria rebelde híbrida de cadela e humano, tamén queda claro que os protagonistas que sobreviven á revolta manteñen lazos de parentesco raro e convivencia edénica. Así que non só me refiro a Sena e Iván, mais tamén a Zun, Aldebarán, entre outros. E sobre todo ao propio planeta terraformado a partir de Elena. *Mirror*, que empeza como distopía remata como utopía. Como *I.D.*, é una ustopía posthumanista.

Fago agora *agit-futurism*. Se a comunidade que vive no novo planeta xerase un manifesto reivindicando o seu modo de vida, se cadra sería moi achegado ao ton que Preciado emprega neste fragmento do seu manifesto “Decimos revolución”:

Dicen identidad. Decimos multitud. Dicen lengua nacional. Decimos traducción multicódigo. Dicen domesticar la periferia. Decimos mestizar el centro. Dicen deuda. (...) Dicen desahucio. Decimos habitemos lo común. Dicen capital humano. Decimos alianza multiespecies. (...). Dicen autonomía o tutela. Decimos agencia relacional y distribuida. Dicen ingeniería social. Decimos pedagogía radical. Dicen detección temprana, terapia genética, mejora de la especie. Decimos mutación molecular anarcoliberal.

Dicen derechos humanos. Decimos la tierra y todas las especies que la habitan tienen también derechos. La materia tiene derechos. Dicen carne de caballo en el menú. Decimos subámonos a los caballos y escapemos del matadero global. (Preciado 2019: 10)¹⁰

Declaro a miña fascinación por *I.D.* e *Mirror*, dúas obras que se resisten á lectura despreocupada e proporcionan un grande e demorado pracer visual.

8. Referencias bibliográficas

- Arendt, Hannah (2005): “La tradición oculta”, en *La tradición oculta*. Buenos Aires: Paidós, pp. 49-74.
- Ares Yáñez, Berta (2019): “Birulés: es más interesante partir del mundo que del sujeto”, *Revista de Letras*, 19 setembro, <https://revistadeletras.net/fina-birules-feminismo-genero-natalidad-refugiado/> [consulta: 01/09/2021].
- Atwood, Margaret (2011): “Margaret Atwood: the Road to Utopia”, *The Guardian*, 14 outubro, <https://www.theguardian.com/books/2011/oct/14/margaret-atwood-road-to-utopia> [consulta: 01/09/2021].
- Braidotti, Rosi (2005): *Metamorfosis. Hacia una teoría materialista del devenir*. Madrid: Akal
- Butler, Judith (2017): *Cuerpos aliados y lucha política. Hacia una teoría performativa de la asamblea*. Barcelona: Paidós, cap. 4. Epub.
- Casillas, Elisabeth (s. d.): “Más allá del reflejo”, *Cactus*, <https://www.revistacactus.com/mirror-emma-rios-mas-alla-del-reflejo/> [consulta: 01/09/2021].
- Collin, Françoise (2006): *Praxis de la diferencia. Liberación y libertad* (ed. Marta Segarra). Barcelona: Icaria.
- Consolaro, Francesca (2009): “Il ‘vulnerabile’ come chiave del ‘mondo che viene’: considerazioni etimologiche”, *Filosofía política* 1, pp. 45-50.
- De la Fuente Lucena, Emilio (2018): “*Mirror*: reflejo de un diagnóstico”, *Dynamic Culture* 19 xaneiro, <https://www.dynamicculture.es/critica-mirror/> [consulta: 01/09/2021].
- (2020): “Divagando con Emma Ríos, ganadora de un Eisner a mejor portada”, *Dynamic Culture* 30 xullo, <https://www.dynamicculture.es/divagando-con-emma-rios-ganadora-de-un-eisner-a-mejor-portada/> [consulta: 01/09/2021].
- Encuentros = Encuentros con autoras. 5. Emma Ríos. *Canal Salón del Cómic de Santa Cruz de Tenerife*, 27 novembro, Youtube, <https://www.youtube.com/watch?v=opBoP1KOCcQ> [consulta: 01/09/2021].
- Haraway, Donna (2021): *Seguir con el problema. Generar parentesco en el Chthuluceno*. Bilbao: Consonni.
- Haraway, Donna e Marta Segarra (2019): *El món que necessitem / The World We Need*. Barcelona: CCCB.
- Holdstock, Robert (2021): *Bosque Mitago* (ilustración de Emma Ríos). Barcelona: Ediciones Gigamesh.
- Image Comics (2016): “Emma Ríos & Hwei Lim present: Mirror (interview)”, *Image Comics*, 3 febreiro, <https://imagecomics.com/features/mirror-1-interview> [consulta: 01/09/2021].
- Isusi, Mikel Bermello (2020): “I’m Trapped in Here! Gender performativity and affect in Emma Ríos’ *I.D.*”, *The Routledge Companion to Gender and Sexuality in Comic Books Studies* (ed. Frederick Luis Aldama). Londres: Routledge, pp. 228-239.
- Kohn, Jerome e Ron H. Feldman (eds.) (2009): *Hannah Arendt. Escritos judíos*. Barcelona: Paidós.
- Leibovici, Martine (2013): *Autobiographies de transfuges. Karl Philip Moritz, Richard Wright, Assia Djebar*. Paris: Le Manuscrit.
- Lim, Hwei e Emma Ríos (2019): *Mirror. 2. El nido*. Bilbao: Astiberri.
- López, Belén (2020): “Los Eisner reconocen a Emma Ríos por *Pretty Deadly*”, *Diario de Pontevedra* 26 (xullo), <https://www.diariodepontevedra.es/articulo/cultura/eisner-reconocen-emma-rios/202007261617041097184.html> [consulta: 01/09/2021].

¹⁰ Cito pola primeira edición, publicada en *Transfeminismos*. Unha versión revisada aparece en *Un apartamento en Urano*.

- Paszkievicz, Katarzyna; Andrea Ruthven e Marta Segarra (2021): “Posthuman Kinship”, en *Dictionnaire du Genre en Traduction*. París: IRN World Gender, 25 maio, <https://worldgender.cnrs.fr/notices/posthuman-kinship/>.
- Preciado, Beatriz (2019): “Decimos revolución”, en *Transfeminismos: epistemes, fricciones y flujos*. Tafalla: Txalaparta, pp. 9-13.
- Rayas Padilla, Estela Jacqueline (2011): *El concepto de paria en la obra de Hannah Arendt*. México: Universidad de Guadalajara.
- Ríos, Emma (2016): *I.D. ¿Por qué no te gusta tu cerebro?* Bilbao: Astiberri.
- (2017): *steinerfrommars*. Tumblr, 6 outubro, <https://www.tumblr.com/blog/steinerfrommars> [consulta: 01/09/2021].
- Ríos, Emma e Hwei Lim (2017): *Mirror. 1. El reflejo de la montaña*. Bilbao: Astiberri.
- Segarra, Marta (2014): *Teoría de los cuerpos agujereados*. Barcelona: Melusina.
- (2021): *Comunidades con acento*. Barcelona: Icaria.
- Traverso, Enzo (2013): “Entre dos épocas: judeidad y política en Hannah Arendt”, en *El fin de la modernidad judía*. Valencia: Universitat de València, pp. 109-147.
- Varikas, Eleni (2007): *Les rebuts du monde. Figures du paria*. Paris: Stock.
- Vila, Marika (2018): “Imaginarios híbridos: Emma Ríos”, *Abriu: estudos de textualidade do Brasil, Galicia e Portugal* 7, pp. 201-213, <https://doi.org/10.1344/abriu2018.7.10> [consulta: 01/09/2021].