

## ‘Santa Rita, Rita, Rita’. Saberes salvajes en el giro feminista de la memoria

Lidia Mateo Leivas  
UNED  

<https://dx.doi.org/10.5209/revi.97901>

*Para mi Mari,  
sangre de mi sangre*

**ES Resumen:** Al calor de la última ola de los feminismos se ha dado una emergencia de memorias feministas. Entre ellas, me interesa la recuperación de ciertas historias que encuentran en las maldiciones, las estampitas o las fantasmas la *forma* de expresión de sus propias genealogías marcadas por odios y martirios. Considero que se trata de unas prácticas feministas novedosas en tanto cuestionan la lógica occidental del feminismo blanco, desarrollista y científicista, apostando en su lugar por otros saberes desprestigiados, salvajes si se quiere, aquellos que han esperado pacientes en las casas de las abuelas y en los pueblos que algún día abandonamos. Para ello, recorro a las novelas, *Carcoma*, de Layla Martínez, y *La mala costumbre*, de Alana Portero, a las películas, *20.000 especies de abejas*, de Estíbaliz Urresola, y *El agua*, de Elena López Riera, así como a los collages de la artista y poeta Roberta Marrero. A través de estos objetos culturales, y junto a algunos testimonios y la práctica de una escritura epidérmica, se rompen las fronteras entre la ficción y la realidad, la lógica y lo mágico, la belleza y el dolor, entre la vida y la muerte.

**Palabras clave:** Memorias; feminismos; brujería; espectros; estampitas; maldiciones; odio.

### ENG ‘Santa Rita, Rita, Rita’. Wild knowledge in the feminist turn of memory

**Abstract:** In the warmth of the latest feminist wave, there has been an emergence of feminist memories. Among them, I am interested in the recovery of certain narratives that find in curses, holy cards or ghosts the *form* of expression of their own genealogies marked by hatred and martyrdom. I consider that these are novel feminist practices insofar as they question Western developmentalist and scientific logic of white feminism, and instead they betting on other discredited or “savage knowledges”, those that have waited patiently in the homes of grandmothers and in the villages that we abandoned one day. For this, I turn to the novels, *Carcoma*, by Layla Martínez, and *La mala costumbre*, by Alana Portero, the films *20,000 especies de abejas* by Estíbaliz Urresola and *El agua* by Elena López Riera, as well as the collages by the artist and poet Roberta Marrero. Through these cultural objects, and together with some testimonies and the practice of an epidermal writing, I try to break the borders between fiction and reality, logic and the magic, beauty and pain, life and death.

**Keywords:** Memories; feminisms; witchcrafts; spectres; holy cards; curses; hatred.

**Sumario:** A las sombras hay que aprender a verlas. Corrientes malditas. Hacernos (con las) imágenes. Una romería interminable de fantasmas. Sabía que venías acompañada. Referencias.

**Como citar:** Mateo Leivas, L. (2024). ‘Santa Rita, Rita, Rita’. Saberes salvajes y memorias feministas. *Re-visiones* 14, 55-67. <https://dx.doi.org/10.5209/revi.97901>

*No me mandés a preguntarle a la Virgen porque ya te expliqué  
quinientas veces que a la Virgen no le gusta que le pregunte cualquier cosa,  
pone cara de harta (...) tal vez la cansamos sus médiums, somos todas minas.*

*La virgen cabeza, Gabriela Cabezón Cámara  
En julio de 1992 el cuerpo sin vida de Marsha P. Johnson  
Apareció en el río Hudson, su muerte sigue sin resolverse.  
Pienso en Marsha en el río, flotando, y me viene a la cabeza Ophelia  
Aún así no veo poesía en ello.*

*Todo cuerpo debe de ser regido solo por su habitante*  
*Todo fuego debería arder para siempre*  
*Todo corazón debería ser irrompible*  
*Toda persona debería ser amada*  
*Todo héroe-heroína debería tener su duelo*  
*Todos deberíamos tener un sitio para llorar a nuestros muertos*  
*Todos deberíamos morir dulcemente*  
*Todo poeta muere joven*  
*Toda mano tendida debería ser estrechada*  
*Todo vacío debe ser llenado*  
*Toda violencia es fruto del miedo*  
*Todo el poder para el pueblo*  
*Gracias a los rebeldes.*  
*Justicia a nuestros muertos.*  
 (A) Roberta Marrero  
 In memoriam

### A las sombras hay que aprender a verlas<sup>1</sup>

Empecé a ver esa sombra poco después de que naciera el bebé. Quizás influyó el que me cambiara de cuarto. Necesitaba dormir y, con los ruiditos nocturnos que hacen los recién nacidos, era difícil conciliar nada. Unas hormonas entrenadas durante siglos para proteger a la cría me tenían demasiado alerta. Me cambié de cuarto y, siempre que el bebé quisiera comer, me lo traería mi pareja. Si quería disfrutar la maternidad, lo primero era estar descansada. Es lo bueno de no ser primeriza, que empiezas a cuidarte tú también. Pero esa otra habitación no tenía persianas, sino una especie de contraventanas con lamas que se podían abatir para impedir la entrada de luz. Si las entreabrías cuando el sol de tarde caía por ese lado de la casa, aún seguías viendo el verdor brillante de la higuera preparándose para ofrecer sus frutos en la siguiente estación. Así, la luz tamizada alegraba la estancia sin cegarte del todo.

Por la noche, lo ideal era cerrar las lamas del todo aún sabiendo que su mecanismo no es tan perfecto como una persiana y que, a primera hora, por cada junta, se iría colando la vida a punto de estallar. Por eso, las noches ahí no suponían un apagón y, cuando pasaba un coche, sus luces se colaban en el techo dibujando un arco a su paso. Los muebles aún se intuían a oscuras, eran las formas y volúmenes que daban una idea de la organización del espacio: los armarios empotrados a la izquierda, las estanterías de medio lado a la derecha, la mesa en forma de ele de frente, el techo inclinado a un agua, un pilar y una viga. Al fondo, en el lugar opuesto a la cama y sobre la mesa, se situaba la amplia ventana. Un paño de pared blanca y lisa la separaba del armario a su izquierda. Ahí es donde se colocaba la sombra. Tenía forma humana. Una silueta que, al menos, no se movía de su sitio. Traté de darle una explicación lógica, pero resultaba complicado. No había ningún objeto que se entrometiera entre la ventana y la pared que pudiera generar esa imagen. Las sombras, si eso, deberían habitar la otra pared, aquella contra la que yo intentaba conciliar el sueño.

Encendí la luz en varias ocasiones. Nada, pared blanca. Creo que incluso llegué a acercarme. Aunque esto no lo recuerdo del todo. Ahora, desde luego, no me atrevería. Algunas noches se me aceleró el corazón y me impidió caer dormida. Creo que el haber leído hacía poco, *Carcoma* (2021), la novela de Layla Martínez sobre las fantasmas que habitan una casa maldita, me condicionó. A las sombras hay que aprender a verlas. O desaprender el no verlas, que para el caso es lo mismo. No me hacía gracia que estuviera ahí, pero la cuestión es que ahí estaba. Un día, incluso, llamé a mi pareja y le hice quedarse un rato a oscuras ahí conmigo para que se le acostumbrara la vista a la penumbra. ¿La ves? ¿Es la sombra de algo? ¿Qué piensas que puede ser? Puede que la vea, no lo sé, no lo tengo claro. La verdad es que no tiene sentido porque no hay nada entre la ventana y la pared. Intenta no pensarlo porque entonces no vas a poder dormir. A veces, cuando estaba a punto de caer dormida, daba un salto, sobresaltada, y miraba al fondo de la habitación. Ahí seguía. Quieta. Paciente. Como esperando algo. Como velando por algo. Inmóvil como estaba, aprendí a dormir con ella. Y, casi, se me olvidó.

Durante esos meses, seguí encontrándome con otras producciones culturales que trataban de sombras, maldiciones y estampitas de vírgenes o santas. Además de *Carcoma*, la película *El agua* de Elena López Riera (2022), también estaba protagonizada por una familia de mujeres (abuela-madre-hija) atravesadas por una maldición que les hacía ser medio brujas y entrar en trances con la virgen. Al mismo tiempo, empezaron a asaltarme los collages de Roberta Marrero, artista plástica y poeta. No sé en qué momento, sus trabajos en papel donde monta estampitas de divinidades y personajes vilipendiados de la historia se fueron colando en mis *stories*. De hecho, por mi cumpleaños, mis amigos me regalaron un collage suyo: tiene estampitas de Santa Marta, Santa Catalina y Santa Bárbara. Y una imagen de Jane County, la diva trans del punk<sup>2</sup>. Entre ellas, se puede leer, escrito a mano, «Vidas de santas como ejemplo de esplendor».

<sup>1</sup> Parte de este trabajo fue presentado en el seminario del grupo Arte, Cultura y Política en la Argentina reciente, dirigido por Ana Longoni, el 14 de julio de 2023. Quiero agradecer a Ana y al conjunto del grupo por todas las referencias teóricas y de caso que compartieron conmigo y que me sirvieron para enriquecer este texto y comprobar que, aunque no me centre en ello, lo que analizo aquí excede el contexto español.

<sup>2</sup> Ver County (2022).

Poco después, marchamos a Argentina. Pasaríamos parte del verano allí, donde di un seminario en el grupo de Ana Longoni, que llevó por título: *Mala sangre. Estampitas, maldiciones y herencias del odio en las genealogías feministas*. Era un estudio comparativo de los trabajos que acabo de mencionar, aunque, entretanto, fui leyendo otras novelas, como *La mala costumbre* (2023) de Alana Portero, y viendo más películas, como *20.000 especies de abejas* (Urresola 2023), que me remitían una y otra vez a lo mismo: que al calor de la última ola de los feminismos se ha dado una emergencia de memorias feministas (Mateo Leivas 2022, pp. 253-272) que vuelve la mirada hacia las abuelas<sup>3</sup> desde lo mágico o usos populares de lo religioso<sup>4</sup>.

En el marco de este giro feminista de la memoria, el objetivo de este texto es poner estos materiales en diálogo. La idea es pensar por qué estas historias en «clave femenina» encuentran en las maldiciones, las estampitas o las fantasmas la *forma* de expresión de sus propias genealogías. Considero que, además, eso las convierte en prácticas feministas novedosas dentro del contexto español, en tanto cuestionan la lógica occidental del feminismo blanco, desarrollista y científicista, apostando en su lugar por otros saberes descalificados o «en estado salvaje», siguiendo a Foucault (2001)<sup>5</sup>, aquellos que han esperado pacientes en las casas de las abuelas y en los pueblos que algún día abandonamos. Y, cuando hablo de historias de las mujeres o «en clave femenina», no me refiero a ninguna esencia, sino a una experiencia, siguiendo a Segato (2018), en tanto enfoque histórico y político que, aunque esté entrelazada, se diferencia de la historia de los hombres.

Dentro de todo este proceso, cuando regresamos de Argentina, la vida se nos echó encima. Colegios, asuntos familiares y de salud, crianzas y conciliaciones, militancias y otros imperativos. Una noche, a punto de caer dormida, y tras varios meses sin ni siquiera pensarlo, recordé la sombra. Pegué un salto, me di la vuelta sobre mí misma y miré hacia el rincón. Me dio un vuelco el corazón. Hacía unas semanas había estado colgando cuadros y moviendo muebles con mi primo. No fui para nada consciente de que uno de los lugares que habíamos elegido para colgar un cuadro había sido la pared en la que siempre se veía la sombra. Así que ya no estaba ahí. En su lugar, colgaba el collage de Roberta Marrero, con sus estampitas de las cuatro Santas que, ahora, velaban nuestro sueño.



Roberta Marrero, *Vidas de santas como ejemplo de esplendor*, 2022. [Collage]

<sup>3</sup> En relación a las abuelas y sus genealogías, destaco las novelas gráficas *Estamos todas bien* (2017) de Ana Penyas, y *El ala rota* (2017) de Antonio Altarriba y Kim; películas como *Cinco lobitos* o *La maternal*, trabajos periodísticos, como *Nietas de la memoria*, o el repaso que Silvia Nanclares (2023) hace de novelas sobre abuelas en elDiario.es. Pero también hay murales y *graffities*; proyectos barriales, o reediciones, como la de *Ramona, adiós* (2023) de Montserrat Roig, que entrarían en la misma tendencia.

<sup>4</sup> Para trabajos sobre el recurso pagano de lo religioso, ver Juliano (1989 y 1986).

<sup>5</sup> En su obra, *Defender la sociedad* (2001), Foucault se centra en el retorno de ciertos saberes sometidos o descalificados, esos saberes menores —que diría Deleuze—, y que, en su emergencia, generan insurrección (p. 21). El autor, además, habla del proceso a través del cual se produce una disciplinización de los saberes, una jerarquización que va a determinar su posición en una escala de legitimidades, siendo aquellos no generados dentro de los campos institucionales universitarios o de investigación, es decir, «el saber en estado salvaje», los que generalmente queden excluidos de las enseñanzas en las aulas de la universidad (p. 171).

## Corrientes malditas

Tras haber pasado tres meses en prisión preventiva, la protagonista de *Carcoma* regresa a casa de su abuela<sup>6</sup>. Había sido acusada de la desaparición del crío que cuidaba, el hijo de los Jarabo, una de las familias más ricas del pueblo. La abuela es una vieja medio bruja y recalitrante que anda siempre echando maldiciones, colgando estampitas y rezando a las Santas, a quienes sirve vino en las comidas o dedica altares en la cocina. A través de las voces de la nieta y la abuela, se va desenrollando la historia de cuatro generaciones de mujeres, de sus violencias entrelazadas, desde los desprecios sirviendo en casa de los Jarabo a las palizas de sus maridos. Como la protagonista misma dice, «en esta casa no se hereda dinero, ni anillos de oro, ni sábanas bordadas con las iniciales, aquí lo que nos dejan los muertos (...) [es] el resentimiento. La mala sangre...» (p. 11).

Por su parte, *El agua* transcurre en Orihuela, un pueblo de la provincia de Alicante, pegadito a Murcia, de huertas e inundaciones periódicas. De hecho, ese clima hace que exista una leyenda que dice que, cuando el río se desborda, es para llevarse a una chica de la que se ha enamorado. En el bar de carretera que regenta la madre, y en el que también viven la abuela y la hija, se oye de fondo el telediario como hilo musical premonitorio que avisa de la llegada de una gota fría. «Parece que viene el agua, abuela», dice la protagonista. «Ya lo sé, hija. Ayer se llenó el aire de ese olor a azufre». Además de la relación entre estas mujeres, en la trama destacan las amigas de la protagonista y el amor de verano con uno que acaba de regresar, supuestamente de Londres, y cuya presencia pone en evidencia «el atraso del pueblo» y sus anticuadas creencias [las comillas son mías]. Su aventura sirve, además, para que las conversaciones entre hombres adviertan al chaval de la maldición de «las del bar», esas diablitas, brujas o malas mujeres que, como dice uno, «hacen que los hombres se resequen».

La abuela de *El agua* no parece tan recalitrante. Aunque sí que sabe quitar el mal de ojo y alberga también en su cuerpo los dolores por los maltratos de un marido ya fallecido. «Los muertos siempre se quedan con nosotras», le dice a su nieta cuando ella le pregunta si lo sigue viendo. Así, parece que hay algo en estas maldiciones que viene de lejos, pero que sigue *presente*, algo que las hila con otro tiempo. Como la leyenda de que el agua se lleva a las mujeres, como la mala sangre que fluye por las venas de la casa de *Carcoma*. En este caso, el origen se remonta a la figura de la bisabuela. Su marido construyó la casa sobre el dolor y el miedo de otras mujeres a las que obligó a prostituir para enriquecerse. Ese hombre odiaba a los de su propia clase y aprendió a someter a las que aún estaban por debajo suya. Por eso, la casa le fue cogiendo rencor y él empezó a sentir miedo. Y razón no le faltaba. Las sombras acabaron convenciendo a su mujer (la bisabuela) de lo que tenía que hacer con él. Ahí fue cuando las sombras se le metieron dentro. A ella y a su descendencia:

Ya no las oía sólo detrás de las cortinas o al otro lado de las puertas, sino también dentro del pecho, en lo hondo de las tripas (...) Todas lo llevamos dentro desde que nacemos, se nos agarra como mala hierba y ya no nos suelta (pp. 45-46).

Como los estigmas que siempre vuelven a salir, sabemos que a la protagonista de *El agua* se la va a llevar el río, un río que huele a muerte, que está podrido: «Está maldito, por eso está lleno de mierda», dice una de las amigas una mañana que pasan sentadas mirando su discurrir al volver de fiesta. Y da igual que el líquido atravesase el lecho del río que las venas<sup>7</sup>. Lo que transita, lo que las conforma en sus fluidos, ya sea agua podrida o mala sangre, es lo que las condena. Habitan una genealogía que se pliega y revive con cada inundación, con cada golpe y desprecio, con cada venganza: es la que hila la memoria del odio. Para entender entonces cómo el odio circula y se replica, sigo las explicaciones Sara Ahmed cuando dice que el odio recibido se acaba espejando de manera que «los cuerpos a los que se atribuye ser detestables (...) asumen el *carácter de lo negativo*» (pp. 92-100)<sup>8</sup>. Es decir, que un cuerpo despreciado, humillado, va a acabar, inconscientemente incluso, modulando sus propios gestos y conductas en base a ese mal/trato. Si lo pensamos a largo plazo, esto podría suponer que la negatividad se acumule en los cuerpos que la sufren, legando esos gestos a otros cuerpos de la propia genealogía y perdiendo incluso el hilo de su sentido. La memoria del odio circularía así en el tiempo, algo que se concreta de manera clara en *Carcoma*, cuando la abuela habla de los Jarabo y su distinción de clase: «nos detestan igual a todos, nos tienen el mismo asco a todos, y ese asco se nos mete dentro y nos envenena, y lo llevamos tan hondo que al final pensamos que es nuestro, pero no lo es» (p. 105).

En los estudios de memoria se suele trabajar la memoria de las víctimas, los duelos, los traumas, incluso acerca de los victimarios pero, ¿qué pasa con la memoria del odio? Marlene Wayar (2019), como activista travesti, teórica y ceramista, se vale de la metáfora del barro para decir que cualquier cacharro cerámico que se haya rajado alguna vez se va a romper por el mismo sitio ante cualquier nuevo golpe: «La materia tiene una memoria» (p. 32). También nos cuentan Pastora Filigrana (2020) para el caso del pueblo gitano (p. 40) o

<sup>6</sup> Destaca que *Carcoma* se ha reimpresso en torno a sesenta veces y se ha traducido a más de dieciséis idiomas.

<sup>7</sup> Para esta equivalencia entre el lecho del río y las venas, me baso en las ideas de los feminismos latinoamericanos que han teorizado sobre cómo las violencias sobre sus territorios se relacionan también con las que sufren sus propios cuerpos. Del mismo modo, la resistencia y defensa de su territorio, también supone una defensa de sus propios cuerpos. Ver Lorena Cabnal (2019) y Haesbaert (2020).

<sup>8</sup> Ahmed recoge un pasaje de la infancia de Audre Lorde que recuerda cuando una vez, al entrar junto a su madre en un metro atestado, sintió que una mujer blanca bajaba su mirada aterrada y recogía su abrigo para no tocar algo sin duda espantoso. Lorde repitió el gesto mirando también hacia abajo y recogiendo su propio abrigo pensando que, entre ambas, habría por lo menos una cucaracha. De repente, se dio cuenta de que era a ella a quien esa mujer no quería tocar. Ahmed recupera esta tremenda escena para reflexionar sobre la repetición de los gestos que movilizan el odio (bajar la mirada, tratar de no tocarse), desorganizando y reorganizando los cuerpos y sus superficies, así como el espacio social que pueden ocupar «unos y otros» (pp. 92-100).

bell hooks (2021) para hablar de la relación de mujeres negras y blancas (pp. 115-132), que no es tan fácil deshacerse de siglos de desprecios y violencias, que la memoria colectiva en esos términos sigue condicionando las relaciones entre colectivos, y no sólo porque en general las jerarquías sigan ordenando el mundo, sino porque las conductas y ojerizas que también se arrastran del pasado vienen conformando la textura de lo que aún se es.

El odio no sólo circula entre los cuerpos, sino que también atraviesa el tiempo. ¿Cómo representar entonces toda esa negatividad acumulada? Mi propuesta es que en estas obras la maldición es la metáfora que refleja la memoria del odio. Y también su ambivalencia. Porque es la maldición lo que, al mismo tiempo, dota a las protagonistas de poderes que se apropian y usan en su propio beneficio. Y que, de hecho, se materializa como líquido que circula entre generaciones y deviene embrujo: es la mala sangre, el agua podrida. Una sustancia acuosa que las atraviesa y somete, pero de lo que asimismo se sirven para resistir. Y no es por una vinculación esencialista de lo líquido a lo femenino (incluso, a pesar de su aparente capacidad subversiva escurridiza), sino, más bien, enlazando con propuestas de las teorías feministas y los nuevos materialismos, en tanto afirman cómo la asimilación histórica de los cuerpos feminizados a lo líquido (en contraposición a lo sólido y falocéntrico) ha producido materializaciones (como proceso) fluidas, lo que es a la vez motivo de su exclusión histórica y sistémica, pero también condición de posibilidad de una de sus formas de resistencia<sup>9</sup>.

Es en este sentido que resulta interesante percibir el *continuum* que existe y que se expresa así en ciertos elementos naturales y en sus sensaciones, como el olor a azufre del que hablan las protagonistas de la película cuando sienten que viene el agua. Pero también en *Carcoma* con el «aire frío y húmedo como niebla de barranco o fosca de aljibe» como elementos acuosos que conectan tiempos, vidas y maldiciones. Como si a través de ese medio asociado históricamente a «las mujeres» la memoria de los cuerpos feminizados pudiera de hecho circular, se activara, y anunciara presencias: «yo no lo oía pero sabía que estaba ahí porque podía sentirlo, como se sienten los apagones o las tormentas, como canto de cigarra pero en el fondo de los huesos» (p. 27).



Elena López Riera, *El agua*, 2022. [Fotograma]



Elena López Riera, *El agua*, 2022. [Fotograma]

<sup>9</sup> Sin caer en dualismos entre lo fijado y lo fluido, y sin negar tampoco la complejidad de esta paradoja, las propuestas de las teorías feministas de los nuevos materialismos tratan de reflexionar acerca de esta relación histórica. Ver Stephens (2014).

## Hacernos (con las) imágenes

El río también tiene protagonismo en la película *20.000 especies de abejas*<sup>10</sup>. La historia cuenta el momento en el que una niña empieza a hacer evidente su transición de género. Es verano y han ido a pasar unos días a su pueblo en el País Vasco, donde la madre aprovecha para usar el taller de su padre, un escultor que murió hace tiempo. De repente, se descubre que la figura de San Juan ha vuelto a ser robada de la parroquia, entonces todo el mundo piensa que andará en alguna parte del río, adonde la suelen tirar los gamberros. Justo en esos días, también, una prima prepara el bautizo de su recién nacido, y desea que todos se reúnan felices en familia.

La abuela de la protagonista, mujer tradicional y creyente, saldrá en barca a buscar la imagen perdida junto a su nieta y al párroco. Río abajo, conversan acerca de la fe, que es algo que, según el cura, no se sabe a ciencia cierta, pero se sabe. La protagonista hace suyos los saberes eclesiásticos, que le sirven para reafirmarse en su propio proceso. Al fin y al cabo, ella tampoco necesita la legitimación de ninguna ciencia para saber con certeza quién es. La cría recoge así enseñanzas de unas figuras asociadas a la tradición y al conservadurismo; el cura y la abuela representan, así, la idea de lo pueblerino como algo restrictivo, atrasado y normativo. Sin embargo, para ella estas ideas son liberadoras de otros saberes empíricos, pero también sesgados. Me refiero aquí a cómo la medicina occidental, como práctica androcéntrica, ha podido participar de los sistemas de exclusión, patologización y estigmatización de ciertos colectivos<sup>11</sup>. Lo que interesa entonces de esta escena no es tanto qué pensarían estos personajes de la transición de la protagonista, sino los usos que ella hace de unos saberes desprestigiados.

Como contrapunto, pero continuando la reflexión sobre la salud en clave transfeminista, la figura también materna de una tía abuela sirve de apoyo explícito a la cría. Es una apicultora medio curandera que recurre a las picaduras de abejas para sanar dolores. En la habitación donde trata a sus pacientes hay posters de figuras anatómicas femeninas, algo poco común en las imágenes médicas, que suelen tomar el cuerpo cis masculino como centro de su práctica. Cuando suben al monte para que le enseñe las colmenas, y como si en las alturas escapan del mundo, la cría empieza a hablar de ella misma en femenino, algo que la vieja observa y acompaña.

De vuelta a la parroquia con su otra abuela, la cría le pregunta por las imágenes del templo, quiénes son y por qué están ahí. Es cuando le cuenta el martirio de Santa Lucía. La historia le impresiona hasta el punto de que, cuando una amiga nueva le pregunta cómo se llama, ella, encarnando a la Santa, pero desde otra experiencia, le responde: Lucía. Con esta nueva amiga recorre el río a donde van a explorar y bañarse. Al final, y fruto del juego, acaban encontrando la imagen de San Juan extraviada. Al fondo de una pequeña laguna, las dos se desnudan para nadar en su búsqueda. Cuando la otra advierte que nuestra protagonista tiene pene, sin sorprenderse tampoco, sí le cuenta que en su clase también hay un niño que tiene “potota”. ¿Cómo es? Le pregunta. Majo, responde. Frente a San Juan Bautista, ambas se zambullen en el agua, dándose ahí mismo otro bautismo, el de Lucía, con las bendiciones del río y del santo. El acto de profanación, que arrancó la imagen de la iglesia y la arrojó a un nuevo lugar la ha desplazado en sus usos, albergando ahora otras posibilidades. Las crías rescatan así al santo, y lo devuelven a su lugar, aunque ahora vuelva de otra manera. A veces se nos olvida que hasta Benjamin hablaba de la importancia de secularizar la historia del cristianismo para que todas pudiéramos hacer uso de una historia cultural tan rica.



Estibaliz Urresola, *20.000 especies de abejas*, 2023. [Fotograma]

<sup>10</sup> La película se basa en la historia real de una niña de Onadarroa que finalmente se suicidó.

<sup>11</sup> Para un análisis crítico a la biomedicina desde un enfoque transfeminista, ver Novella y Zapata (2023).



Estibaliz Urresola, *20.000 especies de abejas* 2023. [Fotograma]

A raíz de todo esto, yo misma le pregunté a mi Mari, la señora que trabajaba en mi casa mientras mis padres trabajaban en otras cosas, acerca de estos temas. Mi Mari es como mi abuela. Me lavó y me dio de comer, me vistió y me llevó al colegio, pasé las tardes con ella, viendo el sol caer por «el cuarto de la plancha», mientras ella tomaba su cafelillo y jugábamos, me contaba historias y cantábamos canciones. Mi hermano y yo somos parte de «sus niños». «Si es que os he criado», me dice siempre. Mi Mari es el motivo por el que hoy sigo regresando a Granada, para verla y pasar un rato juntas, para que mis hijes tengan la suerte de su abrazo; ella son mis raíces y mi anclaje a esa tierra. Pero por aquel entonces, cuando mi madre regresaba de trabajar a casa a mediodía, a veces escuchaba que mi Mari le decía, Lidia, voy a ir con la tata a pedirle a Santa Rita. Y mi madre, que siempre tuvo morriña de su aldea y para la que Mari era un poco hogar, sonreía y le decía, muy bien Mari, pues pida salud para todos, por favor. El otro día hicimos una video llamada y le pedí que me hablara de Santa Rita:

Íbamos a rezarle a San Pedro, en la acera del Darro, antes de llegar a la cuesta del Chapíz, o a la de los Hospitalicos, al final de la calle Elvira. Le llevábamos flores o le encendíamos velas. Mi madre me decía que había que echar a andar desde Plaza Nueva a San Pedro. Si en ese camino escuchabas tres síes en otras conversaciones, entonces Santa Rita te concedía lo que le pedías. Yo creo que nunca escuché los tres síes (Velázquez Contreras 2023).

Me pregunta por qué me interesa esto ahora. Cuando le cuento que las de mi generación hemos prestado poca atención a estas historias y que, al final, son historias de mujeres martirizadas que aun así resisten y se enfrentan, me dice:

Ah, sí, mi madre me contó lo que le pasó a Santa Rita. Que vivía con un hombre que era mu violento. Un día, ella puso la mesa y, justo cuando iba a llegar el marido, cagó un pájaro en el mantel. Como ya estaba todo colocado, dobló el pico del mantel para que no se viera. Él se sentó en la mesa y empezó a criticar la comida, hasta que le dijo, ¿y qué me vas a poner ahora? Entonces ella le dijo: ¡Mierda! Y levantó el pico del mantel. Imagínate cómo se puso. Luego se hizo monja. Después de criar a sus hijos. ¡Tuvo una pila! (...) La verdad es que en mi casa hemos sío siempre mu santeras (Ibidem).

La protagonista de *El agua* también se acerca a Santa Rita. Aparece cuando entra en una iglesia con su novio, ella le habla del martirio, pero él no entiende nada y se marcha. También las protagonistas de *Carcoma* tienen a las santitas siempre presentes: a Santa Águeda, a quien amputaron los pechos que sostiene en una bandeja dorada, «a Santa Bárbara decapitada por su padre en la cima de una montaña, a Santa Cecilia, bañada en agua hirviendo, a Santa María Goretti, asesinada mientras intentaban violarla. A todas las santitas muertas a manos de hombres rabiosos» (pp. 20-21).

Y estas imágenes se acaban entremezclando con otras. En *El agua*, poco después de que se vea a Santa Rita, aparecen unas fotografías colgadas de un corcho de la pared. La cámara se desplaza recorriendo así imágenes de nieta, madre y abuela a distintas edades, conformando un montaje en el que el tiempo se entremezcla, se vuelve poroso y apenas existe distinción entre ellas. En *Carcoma*, las fotografías que se cuelan en la trama son las de una joven a la que la protagonista nunca conoció: su madre. Y que se aparecen como estampitas de otra martirizada:

Yo de mi madre no me acuerdo. Mi abuela me ha enseñado fotos cientos de veces, las saca de la caja de galletas donde las guarda cada vez que se le hace un nudo la pena o el rencor que en esta casa son

lo mismo. Me las enseña, pero yo no siento cariño ni aprecio ni nada porque a esa adolescente de las fotos ya casi le doblo la edad y no siento que esa niña pueda ser mi madre. Rencor sí siento un poco pero es porque me lo ha pegado mi abuela y porque me da rabia que a una adolescente se la lleven así sin ropa sin dinero sin querer ella irse y todo lo que se sepa es que se subió a un coche y nadie volvió a verla (p. 23).

No queda claro si se la llevó el muchacho de la familia rica o el jornalero al que usaba para dar celos al ricachón. Aunque, qué más da. Lo que la arrebató del mundo de las vivas no fue solo una acción individual, sino una forma de organización jerárquica del mundo (Segato 2018), eso que —como explica la vieja, «tienen muchos hombres por las mujeres, que piensan que es deseo, pero que solo es odio» (Martínez 2021, p. 109). Las estampitas dan así soporte a historias sobre la violencia de género. Y, al poner al mismo nivel a unas que otras, se saca del ostracismo y hace visible la que sucede de puertas para adentro, porque ya se sabe que, «antes, de eso no se hablaba en voz alta» (p. 40). De este modo, las imágenes de santas, vírgenes o mártires transmutan en símbolos contra la violencia patriarcal, así como las experiencias místicas permiten la sensación de pertenencia a una genealogía que sobrevive así en el tiempo. Puede que ésta parezca una resistencia muy sutil (infrapolítica, que dirían Scott (2003) o Juliano (2017)), en tanto no supone una transgresión explícita al culto hegemónico, pero lo cierto es que con ello consiguen dar la vuelta al orden de las cosas.

Es lo que también sucede en algunos de los collages de Roberta Marrero, como el que *apareció* en la introducción. En muchos de ellos, figuras emblemáticas de la historia trans (Jane County, Candy, Bowie, Divine...) pasean y arden de deseo junto a Santas, Cristos o Vírgenes. En su trabajo, Marrero recurría a imágenes del poder. Un espectro amplio que articula, sin embargo, una coherencia interna, un divagar a través de imágenes que pueden ir desde actrices de Hollywood a retratos de dictaduras políticas, pasando por iconografía cristiana. Aunque, como niña educada bajo la religión católica, esto también era un trabajo con su propia memoria. Como ella misma me contó, «las imágenes cristianas, estampitas de santos, cuadros del Renacimiento o el Barroco, forman parte de mi memoria» (Marrero 2023). En sus composiciones, lo sagrado se convierte en profano y lo profano en sagrado. Es decir, que al ser remontadas horizontalmente sobre el papel, *las imágenes* ascienden o descienden, conviviendo por fin en un mismo plano en el que sus enseñanzas y ejemplaridad pueden retroalimentarse e iluminarse las unas a las otras. Su trabajo tiene así que ver con la memoria, con los imaginarios que la constituyeron y atravesaron en su vida, transformándolo todo en universo propio. Es de hecho difícil no ver uno de sus collages y tener la certeza que estás ante un Marrero. Cuando nos íbamos a despedir, le pregunté que dónde y con quién se educó, a lo que respondió: «Gran Canaria. Educación católica, pero más mágica que castrante, y muy por parte de mi madre y mis tías <3» (Ibidem).

### Una romería interminable de fantasmas

*La mala costumbre* cuenta la infancia de una niña en el barrio de San Blas, periferia madrileña, durante los años ochenta. En un entorno empobrecido y un mundo hostil a lo diferente, su deseo de transicionar de género es impensable. Las figuras del barrio que podrían ser referentes en las que mirarse, son personajes estrambóticos marcados por el tiempo, los odios, las burlas. Eso hace que nuestra pequeña protagonista viva entre el deseo de ser quien es y el terror de sufrir lo que sus desdichadas vecinas. Como ella misma dice, «Me negaba a que fuésemos criaturas del mismo bosque» (p. 73). Con el pestillo del baño echado, desplegaba un universo de maquillaje, furia y belleza. En el mundo de las puertas abiertas, resultaba imperativo, sin embargo, amoldarse a lo que se esperaba de un chico de extrarradio.

La narración hace sensible el dolor de la carne escindida. Y hace colectiva la responsabilidad que nos exige Marlene Wayar para que las infancias no crezcan desoladas (2019, p. 70). El tránsito no lineal nos lleva hasta su adolescencia, cuando la posibilidad de explorar fuera del barrio le permite encontrar otros apoyos. Algunas de carne y hueso, como Eugenia, trabajadora sexual, migrante argentina y travesti. «Eugenia era una hechicera escuchadora, alguien a quien rezarle el Avemaría de las travestis». (...) a quien «había adoptado como madre trans, como superiora travesti y como amiga» (p. 180). Dibujada al mismo tiempo como santa vengativa, bruja y virgen de la Macarena, la autora sabía que, aunque ella no supiera nada de altarcitos ni de santas, tampoco debía menospreciarlos.

Eugenia y su círculo suponen para la protagonista el primer aquelarre de mujeres al que pertenecer. Pero tampoco está sola el resto del tiempo. A lo largo de toda la trama, la acompaña una «romería interminable de fantasmas», una suerte de séquito de muertas que se le aparecen en su primer beso, que celebran con ella sus pocos fragmentos perfectos de vida, que la sostienen y a las que también dedica plegarias. Así es como cobra forma su propia genealogía «aunque no sabía si el lejano astral de las maricas, las travestis, las bolle-ras y las bisexuales se había abierto para celebrar conmigo (...) o estaban allí para recordarme mi futuro lugar entre ellas» (p. 100).

Sabemos, junto a Adrienne Rich, que toda la historia de lucha hecha por mujeres ha sido constantemente silenciada para impedir que crezca en el tiempo (2019, p. 31). Nuestras protagonistas (y sus autoras) se hacen así cargo de la necesidad de esta reescritura de la historia. Y uno de sus recursos son, de nuevo, fotografías y collages que *sostienen* a personajes otros de la historia. Como sucede con la pared repleta de fotos de un bar de ambiente que llama la atención de la protagonista: «Pues todos estos ya no están, cariño», le explica Antonio, el dueño del bar, que en un hermoso pasaje evoca cómo la familia que formó al llegar a Madrid ha ido desapareciendo. Gajes y maltratos de un colectivo abocado a injustas muertes tempranas. Y es que, como reflexiona nuestra protagonista, «Las fotos en las paredes importan. Madonna nunca abandonaba las paredes de mi habitación (...) como una virgen de las existencias torcidas». Junto a ella, Bowie, Boy George



y Pete Burns, Morrissey, George Michael y Dave Gahan, como «santoral de vinilo, maquillaje y descaro» (pp. 100-115). Las paredes se vuelven al mismo tiempo altarcitos, memoriales y relatos cruzados de una historia horizontal sin principio ni fin, en las que asimismo se vela a los muertos que nos cuidan (Despret 2022) Estos montajes remiten de nuevo a los collages de Marrero que, no por casualidad, fue la autora de la portada del libro. Como si se tratara de las mesas de montaje de Aby Warburg, nos asomamos aquí al reverso no lineal de la historia oficial.

Esta aspiración se concreta en *El agua*, al combinar la historia de ficción con testimonios reales de mujeres del pueblo que, en planos frontales y modo documental, cuentan a cámara la leyenda de Orihuela. Esta ruptura de fronteras entre realidad y ficción dota de verosimilitud a la trama. También a la leyenda. Y refleja que estos relatos no buscan tanto hablar de las personas que hicieron historia, sino que han sido atravesadas por la historia. Por eso, los enfoques son complejos. Las tramas y cuerpos están enredados de muchas realidades, como la clase y el empobrecimiento. Que, en *El agua*, la maldición también golpea por ahí, queda claro en los planos que muestran a las amigas durante su jornada laboral en trabajos manuales y en serie, feminizados, precarizados y alienantes. Además de los desprecios que las de *Carcoma* sufren en casa de sus amos, generación tras generación, la distinción de clase se evidencia también en la incapacidad de la protagonista de vivir en Madrid, mientras que los Jarabo van y vienen de la capital cuando les place. En *La mala costumbre*, la autora se detiene constantemente en los rastros que el trabajo de limpieza ha dejado en las manos de su madre y en su aspiración abnegada de pulcritud. Hay una atención a las secuelas de la subordinación y el abuso, en donde intersectan clase y patriarcado. Esta es la causa de la sensación de encierro que atraviesa todas las obras: encierro en las casas, los pueblos, los armarios o los cuerpos.



Elena López Riera, *El agua*, 2022. [Fotograma]



Elena López Riera, *El agua*, 2022. [Fotograma]



Elena López Riera, *El agua*, 2022. [Fotograma]

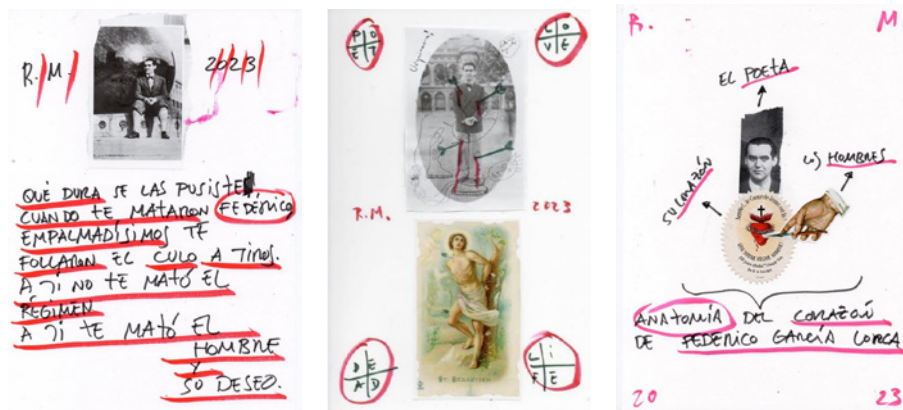


Elena López Riera, *El agua*, 2022. [Fotograma]

La reescritura supone también entrelazar éstas con otras narrativas que dan más historicidad. Se trata de la aparición entreverada de fantasmas y otras herencias de la guerra, la dictadura y sus vencidos. En *La mala costumbre* se apunta a quienes en el barrio aún tienen un negocio por haber sido soplones antaño, los mismos que, por cierto, aún ejercen violencia contra las disidencias sexogenéricas. También emerge en los cuerpos a través de las memorias del hambre o las carnes curtidadas en la Dirección General de Seguridad (DGS) y por la Ley Peligrosidad. En *Carcoma*, los otros fantasmas que a veces visitan la casa vienen de las fosas, las tapias del cementerio o del barranco por el que los despeñaron tras la Guerra: «fantasmas con la boca llena de tierra, la cabeza agujereada y los dientes arrancados a culatazos» (p. 91). También Roberta Marrero trabaja insistentemente con García Lorca, que no el amable *Federico*, ese que vende la marca Granada (García [Seisdedos] 2021). No, aquí Lorca es el maricón irreverente y comunista asesinado a sangre fría por los franquistas. Quizás, esta historia escrita desde otro lado reste épica revolucionaria a las gestas antifascistas, pero le devuelve piel y lágrimas, toca la tierra y fluidos, y se hace cargo de los odios que nos atraviesan, de otras violencias que también son sistemáticas, construyendo relatos más ricos, horizontales, diversos y vitalistas.

Y en ese reescribir se devuelve belleza a las vilipendiadas, al permitir otra mirada. Porque, ¿cómo íbamos a querer formar parte una genealogía apenas perceptible y que, cuando se la ve, está marcada, maltrecha, maltratada? En este remontar el tiempo hay una suerte de despertar y deseo de pertenencia. Si la vuelta al barrio, años después, en *La mala costumbre*, permite a la protagonista admirar por fin la belleza de Margarita, en *20.000 especies de abejas* se evidencia que es gracias al trabajo invisible realizado por la abuela católica que su marido se convirtió en un escultor de éxito. Y, cómo no, lo recalcitrante de la abuela de *Carcoma* empieza a tener sentido cuando la nieta consigue percibir el dolor provocado por la desaparición de su madre:

“La vieja sentía el dolor la tristeza el desgarró de romperse romperse romperse porque el cuerpo de su hija seguía en un zarzal en algún barranco en alguna fosa (...). Ahí le vi yo el agujero a la vieja y entendí mejor lo cruel lo mezquino lo amargado” (p. 76).



Roberta Marrero, [Federico García Lorca], 2023. [Collages]

### Sabía que venías acompañada

¿No te he contado esta historia? Fui de casualidad, y más que nada por mi padre, que había fallecido hacía poco.

El caso es que la pitonisa me echa una carta, y me dice: No te preocupes, está bien. Sobre mi padre. Luego me echa otra, y sale una anciana: Es una figura materna. Echa una más, y sale un castillo viejo, como destruido. Esto tiene que ver con el sitio en el que vives, ¿te dice algo? Sí, claro, yo vivo en la casa de mi abuela. Y me dice, pues esta figura es tu abuela y el castillo es tu casa.

¿Tú sabes que no estás sola? Y yo, eh, ¿cómo? Cuando nos hemos saludado, ha sonado un golpe en el techo, ¿no lo has oído? Ahí yo ya sabía que venías acompañada. Pues quiero que sepas que es tu abuela. Y tu abuela está aquí ahora, con nosotras (Saavedra 2023).

Antes de sentarnos a cenar, Sara me contó la historia de su visita a la pitonisa. Sobre cómo le advirtió que tenían que dejar la casa porque la abuela estaba ahí anclada y que, aunque no buscaba dañarla, sí quería que se fuera. Me dijo que además su abuela siempre había sido muy seca, poco cariñosa, no tuvieron para nada buena relación. Acto seguido, Sara dejó de contarme la historia en el tono bromista en que lo estaba haciendo. Se puso seria y me dijo:

Pero ahora sé que ella también lo pasó muy mal.

He vuelto a preguntar a Sara por la historia de su abuela Manuela en más ocasiones. Cuanto más me ha contado, más me pedía este texto incluir su historia. Además de que así puedo seguir entrelazando realidad y ficción. Cualquier otra cosa sería mentira. La cuestión es que Sara empieza a conocer a su abuela a partir de la visita a la pitonisa:

Aquí empecé a vincular con ella porque la tuve *presente* (...) ahí es cuando empecé a pensar en ella, a pensar cómo había sido su vida (...) cosas que me había contado mi tío a las que yo no había dado importancia, por ejemplo esto de que perdió a una hija. Que se quedó viuda a los cuarenta años. Luego, ostia, una mujer mayor, sola con su kiosco en un pueblo (...) Porque al hermano lo fusilan en el 39, a Higinio, en Colmenar. Y con todo lo que conlleva (...)

Aquí enlazo con frases que gritaba mi abuela cuando estaba ya muy mayor en la residencia: «¡Me llaman puta! ¿No lo oís? ¡Me llaman puta!» Súper agobiada. O, «¡Que vienen! ¡Vienen! ¡Vienen a por mí!». (...) Yo conecto con esas violaciones sistemáticas a familiares, mujeres, madres, hermanas [de los franquistas]. (...) Lo ha tenido que pasar muy mal. Ha sufrido mucho, y en esa casa ha vivido seguro muchas cosas muy traumáticas (...)

Lo cierto es que a raíz de ver a la pitonisa, conecto más con su dolor y desde un lugar como mujer y como nieta. Y sigo, ¿eh? (Ibidem).

Ese, «y sigo», hace referencia al proceso que se abrió tras la visita a la pitonisa, a la relación que dio comienzo en esa salita de Llano de Brujas (Murcia) entre nieta y abuela. Los vínculos también rompen las fronteras entre la vida y la muerte. De ahí la magia de los relatos. Los saberes salvajes abren así la historia por otro lugar. Si cada generación de feministas ha tenido que rehacer sus propias genealogías, aquí se recurre a una estampita, una maldición o una pitonisa como fuentes válidas para invocar a las ancestras. La maldición es consecuencia del odio que condena una genealogía, engendrando sombras con las que aliarse. Los odios, así dispuestos, rompen narrativas maniqueas de buenos y malos, pero sin equidistancias, sin renunciar tampoco a un posicionamiento político. Desenmarañar así el odio es enfrentarse a él sin ser ingenuas, sin sacarnos de la partida. Es recurrir a la potencia de la venganza pero desde lo colectivo (Giorgi 12-14), es decir, para cambiar las reglas del juego, las estructuras y el curso de la historia.

Romerías de fantasmas, santos que bautizan, estampitas de Santa Rita, delirios de una anciana o abejas curativas son recursos de esos saberes salvajes que resisten mandatos patriarcales desde su lógica moderna. Legitimar estas epistemologías subvierte el orden filosófico ilustrado y androcéntrico (Juliano 2017), que infravalora la potencia de lo mágico y otros saberes más allá de su propia ciencia, la que nos aliena en nuestro vínculo e interdependencia con lo natural. Asimismo, pensar el *continuum* de estas historias dispuestas como collages sobre mesas de montaje que se pliegan y despliegan, en donde conviven todos los seres del bosque, permite también sentir temporalidades no hegemónicas, es decir, más lentas, horizontales, des-aceleradas y a largo plazo (Segato 65).

Me pregunto hasta qué punto estas narrativas pueden entonces liberar cuerpos confinados por el odio, desinscribir la violencia que históricamente soportan, reescribiendo otros relatos que historicen la violencia, que desvelen su trama, que revelen el mandato de masculinidad a deshacer y lo desmonten, para tejer desde otro lado, para construir otros vínculos, empatías y relaciones, comunidades menos violentas que no nieguen la furia, pero dejen al descubierto el sentido de tanto resquemor. Si, como dice Ahmed, “el cuerpo de la víctima se lee como testimonio” (2008, p. 100), ella nos insta a investigar la historia del odio leyendo las superficies de los cuerpos, así como escuchar a quienes esta historia ha moldeado (p. 103). Entonces la venganza quizás venga desde este lado, que “sea palabra” (Wayar 2019, 42). Que la escritura atenúe en lo posible el silencio abrupto tras la muerte de Roberta Marrero. Que las palabras y las imágenes sean potencia, la de escribir una historia propia, escribir belleza sobre tanto dolor<sup>12</sup>.

\*\*\*Esta publicación es parte del proyecto PID2022-140003NB-I00, financiado por MCIU/AEI/10.13039/501100011033/FEDER, UE.

Agradezco a las revisoras sus comentarios y sugerencias de lecturas adicionales que sin duda han enriquecido este trabajo.

## Referencias

- Ahmed, Sarah, 2018. *La política cultural de las emociones*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Altarriba, Antonio y Kim, 2017. *El ala rota*. Barcelona: Norma Editorial.
- Cabezón Cámara, Gabriela, 2009. *La Virgen Cabeza*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Cabnal, Lorena, 2019. El relato de las violencias desde mi territorio cuerpo-tierra En: Leyva Solano, Xochitl y Icaza, Rosalba (coords). *Tiempos de Muerte. Cuerpos, Rebeldías, Resistencias*. Buenos Aires, Argentina: Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales; San Cristóbal de Las Casas, Chiapas: Cooperativa Editorial Retos; La Haya, Países Bajos: Institute of Social Studies.
- County, Jayne, 2022. *Man enough to be a woman*. Colectivo Bruxista.
- Crenshaw, Kimberlé W., 1989. Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics. *University of Chicago Legal Forum*. Vol. 1989: Iss. 1, Article 8 (p. 139).
- Despret, Vinciane, 2022. *A la salud de los muertos*. Madrid: La oveja roja.
- Filigrana, Pastora, 2020. *El pueblo gitano contra el sistema-mundo. Reflexiones desde una militancia feminista y anticapitalista*. Ciudad de México: Akal.
- Foucault, Michel, 2001. *Defender la sociedad. Curso en el Collège de France (1975-1976)*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina.
- García, Álvaro [Seisdedos], 2021. *Retablo de la devastación. Sobre la destrucción física, social e imaginaria de la ciudad de Granada (1936-2006)*. Granada: Biblioteca Social Hnos. Quero.
- García Puig, Mar, 2023. *La historia de los vertebrados*. Barcelona: Penguin Random House.
- Giorgi, Gabriel y Kiffer, Ana, 2020. *Las vueltas el odio. Gestos, escrituras, políticas*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Haesbaert, Rogério, 2020. Del cuerpo-territorio al territorio-cuerpo (de la tierra): contribuciones decoloniales. *Revista Cultura y Representaciones Sociales*, año 15, núm. 29, septiembre.
- hooks, bell, 2021. *Enseñar a transgredir. La educación como práctica de la libertad*. Madrid: Capitán Swing.
- Juliano, Dolores, 2017. *Tomar la palabra. Mujeres, discursos y silencios*. Barcelona: Bellaterra.
- 1986. *Cultura popular*. Barcelona: *Anthropos*.
- 1989. Las mujeres y el folklore: el laberinto de los mensajes disfrazados. *Cuaderno de etnología y etnografía de Navarra*, XXI, (53), pp. 33-43.
- López Riera, Elena, 2022. *El agua*. Alina Film, Les Films du Worso, SUICAFilms.
- Marrero, Roberta, 2023. Ocaña y la España perdida. En: Barea, Carlos (ed.), *Ocaña. El eterno brillo del sol de Cantillana*. Dos bigotes. (pp. 72-85).
- Martínez, Layla, 2021. *Carcoma*. Málaga: Amor de madre. ISBN: 978-84-947043-7-6.
- Marrero, 2023. Entrevista a Roberta Marrero, realizada a través de Whatsapp, 14 de julio.
- Mateo Leivas, Lidia, 2022. *Imaginarios de la clandestinidad. Complicidad, memoria y emoción en nueve tramas*. Madrid: Akal.
- Nanclares, Silvia, 2021. Las abuelas son para el verano. *elDiario.es*. 24 de julio. [en línea]. [Consulta: 14 de junio de 2023]. Disponible en: [https://www.eldiario.es/opinion/zona-critica/abuelas-son-verano\\_129\\_8164429.html](https://www.eldiario.es/opinion/zona-critica/abuelas-son-verano_129_8164429.html)

<sup>12</sup> Parafraseo el título del documental sobre Nan Goldin *La belleza y el dolor* (Poitras 2022), que tan acorde es al sentir de estas obras.

- Novella Centellas, Caro y Zapata Hidalgo, María (comps.), 2023. *Posología. Microdosis transfeministas para la salud*. Tafalla: Txalaparta.
- Penyas, Ana, 2017. *Estamos todas bien*. Barcelona: Salamandra Graphic.
- Postras, Laura, 2022. *La belleza y el dolor*. Participant Media, Praxis Films.
- Portero, Alana S., 2023. *La mala costumbre*. Barcelona: Seix Barral.
- Reyes Mate, Manuel, 2006. *Medianoche en la historia. Comentarios a las tesis de Walter Benjamin "Sobre el concepto de historia"*. Madrid: Trotta.
- Rich, Adrienne, 2019. *Ensayos esenciales. Cultura, política y el arte de la poesía*. Madrid: Capitán Swing.
- Roig, Montserrat, 2023. *Ramona, adiós*. Bilbao: Consonni.
- Saavedra, 2023. Entrevista personal a Sara Saavedra, 20 de diciembre.
- Scott, James, 2003. *Los dominados y el arte de la resistencia*. Tafalla: Txalaparta.
- Segato, Rita, 2018. *Contra-pedagogías de la crueldad*. Buenos Aires: Prometeo.
- Stephens, Elizabeth, 2014. Feminism and New Materialism: The Matter of Fluidity. *InterAlia: A Journal of Queer Studies*, núm. 9.
- Urresola, Estibaliz, 2023. *20.000 especies de abejas*. Gariza Films, Inicia Films, ETB, ICAA, Movistar Plus+, RTVE.
- VV.AA., 2020. *Nietas de la memoria*. Madrid: Bala perdida.
- Velázquez Contreras, 2023. Entrevista a María Luisa Velázquez Contreras (mi Mari), realizada por videollamada, 22 de diciembre.
- Wayar, Marlene, 2019. *Travesti. Una teoría lo suficientemente buena*. Buenos Aires: Muchas Nueces.