

«HAGAMOS TABULA RASA, SI TE PARECE».  
POLÍTICAS DE LOCALIZACIÓN Y SUBJETIVIDAD  
NÓMADE EN *REINA*, DE ELIZABETH DUVAL

Daniela Fumis

Universidad Nacional del Litoral-IHuCSO Litoral (CONICET-UNL)

[daniela fumis@conicet.gov.ar](mailto:daniela fumis@conicet.gov.ar)

RESUMEN

*Reina* (Caballo de Troya, 2020), de Elizabeth Duval (Alcalá de Henares, 2000), supone una intervención de singular potencia sobre la afluencia creciente de voces en primera persona de la narrativa española actual. La propuesta del presente trabajo sostiene como hipótesis que la ficcionalización del yo en *Reina* funciona a efectos de problematizar una imagen pública cristalizada. Dicha problematización se produce a partir de la construcción de una autofiguración sostenida sobre una triangulación nómada estratégica, en tanto devenir menor en tres dimensiones: sexual, generacional y textual. En este sentido, el tránsito de la primera persona a la segunda, en la figura de la «lectora», podría entenderse, finalmente, como una interrogación sobre el lugar del deseo en la articulación entre literatura y vida.

PALABRAS CLAVE: autofiguración, nomadismo, subjetividades, devenir-menor.

“HAGAMOS TABULA RASA, SI TE PARECE.” POLITICS OF LOCATION  
AND NOMADIC SUBJECTIVITY IN ELIZABETH DUVAL'S *REINA*

ABSTRACT

Elizabeth Duval's (Alcalá de Henares, 2000) *Reina* (Caballo de Troya, 2020) is a powerful intervention on the growing influx of first-person voices in current Spanish narrative. The proposal of the present work supports as a hypothesis that the fictionalization of the self in *Reina* works in order to problematize a crystallized public image. This problematization is produced from the construction of a sustained self-configuration on a strategic nomadic triangulation, as a becoming-minor in three dimensions: sexual, generational and textual. In this sense, the transition from the first person to the second, in the figure of the “female reader,” could finally be understood as an interrogation about the place of desire in the articulation between literature and life.

KEYWORDS: self-figuration, nomadism, subjectivities, becoming-minor.



Yo prefiero ficcionalizar mis teorías, teorizar mis ficciones y practicar la filosofía como una forma de creatividad conceptual (Braidotti, Sujetos 79).

## 0. INTRODUCCIÓN

A escasas décadas de iniciado el siglo XXI, la crítica cultural española identifica una emergencia reciente que dinamiza el panorama literario local. Ana Marcos, desde *Babelia*, analiza el trabajo de un conjunto de narradores, poetas y *performers* de la palabra que ocupan un lugar destacado en el presente de la escena editorial. Resulta significativa la paradoja inicial: se trata de una *generación no generacional*<sup>1</sup>. Vale decir, son autores que rechazan el rótulo generacional como estrategia de mercado y, sin embargo, la prensa, siempre ávida de la novedad, pareciera imponérselo. De comienzo, la juventud de estos escritores y una cierta comunión de intereses justificarían su caracterización en términos de colectivo<sup>2</sup>:

Este colectivo escribe de precariedad [...], del colapso medioambiental, de la identidad y la teoría *queer*, de la España vacía y las ciudades, del lenguaje (su puesta constante en duda), de cómo se redefine la política desde el 15M hasta el 8M (incluido el conflicto catalán) (Marcos s/p).

Sin embargo, como puede constatarse rápidamente, este listado falla como rasgo aglutinante si se considera que se trata de temas que interpelan en la última década a un amplio número de autores. No obstante, y más allá de la eficacia del rótulo, resulta insoslayable señalar, como rasgo transversal a las propuestas de los escritores más jóvenes, un interés particular por controlar la imagen pública de autor que proyectan en el espacio de relaciones que constituye el campo literario. En esta línea, el rechazo de la lectura en tanto generación podría verse justificado a partir de un énfasis diferencial en la iniciativa individual por fuera de todo colectivo. Esto puede percibirse no solo en su producción escrita sino, fundamentalmente, en las intervenciones públicas que privilegian la oralidad (conferencias, paneles, vivos de Instagram, videos de YouTube, entrevistas en la prensa, intervenciones en medios digitales como *Vice*, *Playground*, etc.). Una parte del fenómeno no es nueva: se trataría de esos modos de exhibición de lo privado que Sibilía (2008) ha denominado lo éxtimo. Sin embargo, cuando la mostración de lo propio se postula como la imbricación subjetiva de saberes que son formulados con alto rigor teórico y se convierten en punto de partida para la divulgación (filosófica, sociológica, botá-

---

<sup>1</sup> Tal vez, en un intento de réplica de aquel exitoso artículo de Nuria Azancot de 2007, que funcionara oportunamente como el «acta de nacimiento» de la llamada *Generación Nocilla*, el texto de Marcos publicado en *El País* en marzo de este año alude al rótulo generacional, pero como objeto de discusión de los propios protagonistas.

<sup>2</sup> En concreto, los autores destacados son Ernesto Castro, Ángela Segovia, Rosa Berbel, Juan F. Rivero, Haizea M. Zubieta, Angelo Nestore, Elizabeth Duval, Carlos Catena y María Sánchez.

nica, filológica, etc.), la dimensión performática de la postulación de sí se convierte en un gesto diferencial que transforma las imágenes de autor en una materialidad resistente de difícil categorización.

En ese conjunto de autores, Elizabeth Duval se ha convertido en los últimos años en una cara reconocible en los medios españoles de alta circulación. Durante 2020 ha publicado dos textos literarios: el poemario *Excepción* (Letraversal) y la novela *Reina* (Caballo de Troya)<sup>3</sup>. La presentación de su historia en primera persona a los 14 años en el programa televisivo *El intermedio*, su participación luego en *First Dates*, su portada en la revista *Tentaciones* y su intervención en distintos medios como activista trans, en principio, y luego, como joven intelectual, estudiante de Filología y Filosofía en la academia francesa constituyen iniciativas por las que el lector llega a *Reina* con mucha información acerca de la biografía de la autora. Esto es importante porque se trata de una novela en la que Duval relata de manera autorreferencial la vida cotidiana en su primer año como estudiante en París. No obstante, en el transcurso de la trama, la primera persona trabajará para discutir (paradójicamente, en principio, a partir de su confirmación) la validez de esos saberes previos en la *experiencia* de la lectura de este texto. Si los autores construyen y logran instalar su nombre en términos de complejas tramas de posiciones en un campo (Bourdieu), de entrada, Duval pareciera diseñar un espacio autorial propio sostenido sobre dos líneas: por un lado, la condición de lo precoz, visible en la rigurosidad teórica de sus intervenciones públicas en torno a diversos temas y, por otro, su condición de polemista en los debates que involucran al feminismo (en especial, contra el feminismo radical transexcluyente) y a los *estudios queer*, con una disputa directa con Paul B. Preciado, la figura española trans de mayor proyección hasta el momento. Pero si en sus intervenciones en torno a estos asuntos Duval se muestra vehemente y suele no ser permeable a los matices, la novela *Reina* viene a instalarse en la precisa zona del doblez de esta figuración pública. Vale decir, la hipótesis de lectura que propondremos a continuación apunta a reconocer la indefinición y lo incierto como zonas de alta productividad en el relato, que delinean, finalmente, la figura de lo *nómade* como aglutinante de una serie de rasgos que otorgan una forma diferencial a la autfiguración que emerge de la primera persona narrativa.

En definitiva, el presente trabajo se propone analizar *Reina*, de Elizabeth Duval, como un texto que postula la ficcionalización del yo a efectos de la problematización de una figuración pública cristalizada desde el devenir menor como estrategia. De esta manera, las posiciones de la voz transitarán sobre una triangulación estratégica: un devenir mujer, un devenir joven y un devenir ficción de sí. En este sentido, el pasaje de la primera persona a la segunda, en la figura de la «lectora», podría entenderse, finalmente, como una invitación a repensar la posibilidad genérica de la autoficción a partir de la desarticulación del personaje autorial como superficie reconocible y homogénea en su requerimiento de otra figura para constituirse.

---

<sup>3</sup> Ha anunciado la publicación en marzo de 2021 del ensayo *Después de lo trans. Disputaciones y disquisiciones desde la apatía* por La Caja Books.



## 1. CONTRA LO *QUEER* CON LA AUTORREFERENCIA

En la construcción de un relato de sí mismo, la primera persona dispone de una serie de repertorios retóricos que permiten reconocer *tipos* más o menos asimilados como insistencias (el héroe, el antihéroe, el maldito, el traidor, etc.). Hay implícita, además, una representación de unidad y coherencia en toda «escritura del yo», que podría leerse en línea con Bourdieu:

Producir una historia de vida, tratar la vida como una historia, es decir, como la narración coherente de una secuencia significativa y orientada de acontecimientos, tal vez sea someterse a una ilusión retórica, a una representación común de la existencia, que toda una tradición literaria no ha dejado ni deja de reforzar (76).

En ese trabajo de la literatura, siguiendo a Giordano, las vidas narradas pueden leerse en una dimensión doble:

Los procesos de autfiguración son, a la vez, inter y transubjetivos: los escritores se representan para otros, desde Otros, según las posibilidades que ofrecen los imaginarios sociales que definen, en cada momento, lo que es aceptable o deseable en términos de intersubjetividad. Pero a veces, bajo la presión de inclinaciones íntimas, desconocidas u olvidadas, que solo el lector advierte, las autfiguraciones se enrarecen o toman direcciones imprevistas: las imágenes que debían servir de señuelo al reconocimiento y la admiración, se impregnan de una inquietante ambigüedad (Giordano, *Ejercicios* 280).

En este sentido, resulta significativo que el personaje público de Elizabeth se manifieste con vehemencia en torno a dos cuestiones: en principio, en relación con su transactivismo y, por otro lado, problematizando el concepto de lo *queer*. Con relación al primer aspecto, la trayectoria de la autora en tanto personaje público se inaugura con su participación en un programa televisivo en el que comparte junto a su familia el relato de su proceso de transición. Desde ese primer momento de exposición, Elizabeth es interpelada con frecuencia en entrevistas acerca de la cuestión trans. Sin embargo, ella misma ha repetido en distintas oportunidades: «Lo trans me ocupa poco espacio mental» (en Navarro s/p)<sup>4</sup>. Pareciera funcionar en este sentido la premisa que denuncia Mercer en relación con la implícita representatividad que se asume para las voces que son identificadas como parte de grupos oprimidos

---

<sup>4</sup> El gesto de distanciamiento con el transactivismo puede leerse en el texto (no exento de ironía) de promoción de su próximo ensayo, alojado en su sitio web: «No estoy tremendamente enfadada, que también: estoy hasta el coño de lo trans. Nota aclaratoria: me he re-ti-ra-do, me jubilo, quiero que me den una pensión o al menos alguna paguita por los servicios prestados a la patria posmoqueer; ya tuve suficiente con salir en El Intermedio a los catorce, y ser portada de *TENTACIONES*, y conceder entrevistas en Cuatro, y que me llamaran para ir de tertuliana a un programa de Telemadrid cuando se montó lo del autobús de Hazte Oír, y las campañas fotográficas, y las manifestaciones, asociaciones y organizaciones, y Twitter, sobre todo Twitter, me cansé del Twitter activista o LGTB, ya está, basta».



en carácter de exponentes. Si se reconoce, en principio, el gesto como práctica que devuelve una voz diferencial al lugar del estereotipo bajo una impronta homogeneizante (Mercer), puede comprenderse asimismo el criterio de problematicidad en el que Duval sitúa lo *trans* como categoría:

Es imposible la unificación trans porque lo trans no es una etiqueta coherente en sí misma, funciona tan solo como adjetivo; incluso añadiría que, como adjetivo, sirve más bien para encubrir otras realidades, estructuras y andamiajes (como la clase), que diferencian a los distintos sujetos que denominamos ahora como trans. Pero nada tengo yo que ver con una mujer trans mayor y precaria, por más que la defienda: nada tienen que ver nuestras vidas; por más que me solidarice, simplemente hemos tomado una sustancia en un momento dado que además era un momento histórico distinto. No podemos luchar de igual a igual porque yo ostento mil privilegios que ellas no y llamarnos a todas movimiento trans es invisibilizar esa violencia. [...] Yo soy muy pesimista con esto y creo que no hay posibilidad de una unión como movimiento, no hay posibilidad de una unión trans, porque la misma etiqueta trans ya tapa esas violencias (y, por lo tanto, es violenta en sí misma) (Duval en Bruciaga s/p).

En relación con un cuestionamiento sobre lo *queer*, la autora fundamenta la discusión como sigue:

Lo *queer* no es solo un criterio de diversidad. Es un valor añadido, una nueva categorización, una novedad que aporta rentabilidad e impacto monetario [...]. Lo *queer* actúa como un espacio que da cobijo a quienes lo habitan, pero sin salirse nunca de la lógica capitalista global (Duval, *Contra s/p*).

En líneas generales, el debate se sostiene en la fagocitación de la potencia de lo *queer* por parte del mercado, la conversión estratégica de lo diverso en un rótulo fácilmente identificable como producto<sup>5</sup>. Allí donde el concepto puede funcionar como reparación de las subjetividades dañadas a partir de la transformación en valencia afirmativa, su productividad acaba minada cuando se anula su matiz contestatario en favor de la mercantilización y el consumo<sup>6</sup>. Duval, entonces, se pregunta:

---

<sup>5</sup> Habría que considerar aquí lo que plantea Javier Sáez en una aproximación posible al término *queer*: «Lo *queer* va más allá de las políticas LGBT normalizadas que no problematizan la identidad gay, lesbiana o trans. En este sentido lo *queer* es al mismo tiempo identitario y post-identitario. Sin embargo, De Lauretis [a quien se identifica como la primera en hablar de «teoría queer»] abandona pronto el uso del término «teoría *queer*» ya que entiende que lo *queer* ha sido cooptado por las mismas instituciones y normatividades contra las que pretendía resistirse (Jagose 1996)» (Sáez en Platero *et al.*, *Barbarismos* 382-383). Sin ningún propósito de profundizar en un problema sumamente complejo, entendemos que más allá del posicionamiento de Duval, el término de por sí forma parte de un debate ampliamente vigente en relación con políticas y posicionamientos de configuración de identidades minorizadas.

<sup>6</sup> Aunque desde otro punto de vista, ha argumentado en un sentido similar Lily en *Adiós, Chueca*.



¿Cómo salimos de ésta? Pasemos de toda esta teoría a la práctica. No hagamos más literatura *queer*, no participemos del *Artworld* de lo *queer*: exijamos o los mismos códigos y coyunturas alrededor de nuestras obras que tienen los artistas o nada. Publiquemos en grandes editoriales. Rechacemos la marginalidad que tanto nos gusta (*Contra s/p*).

Situada en una posición de radicalidad polémica que apunta a desmontar el mecanismo que convierte lo subversivo *queer* en el lugar de la comodidad, la autora se expresa con relación a su propio proyecto en esta misma línea: «Creo que mi literatura es una literatura *antiqueer* o con una aspiración que quiere superar esa hegemonía de lo *queer* en la literatura construida por sujetos anteriormente subalternos» (en Madrid *s/p*). No obstante, la pregunta en principio estriba en cómo se gestiona el pasaje entre estas nociones en tanto apuestas deliberadas de acción, a lo que se produce en efecto en el texto literario como construcción de una posición de sujeto. Este interrogante resulta de interés para nuestro abordaje, dado que la novela se sostiene sobre una voz en primera persona con rasgos de autorreferencialidad.

A la luz de lo expuesto, ¿tiene sentido instalar la discusión sobre la condición *queer* de *Reina*, cuando lo trans no se sitúa en el eje del planteo y el rasgo trans de la voz se disuelve entre otros sobre los que el territorio de la subjetividad se articula? En tal caso, habría que desplazar la discusión hacia los límites definidos por lo *queer*: si el hecho de que la voz se afirme como trans implica de por sí y de antemano la inclusión del texto en la categoría o si, por el contrario, en la medida en que no se explora como problema específico, lo *queer* puede entenderse en términos de una estética del texto<sup>7</sup>. En esa tensión irresoluble, puede resultar una salida a considerar esta premisa de Eribon: «Interrogar el veredicto es ya una manera de despojarlo de su carácter de evidencia» (*La sociedad* 275). En este sentido, *Reina* explorará un territorio en el que la dimensión subjetiva se tensará con los «efectos de destino y de cierre» (Eribon, *Principios* 21) que impone la imagen pública cristalizada (aproximadamente: la joven activista trans madrileña que estudia en París) de la que se derivan, a su vez, ciertas representaciones a las que, en el imaginario, la propia figura *debería* adecuarse. Así, esta particular puesta de manifiesto en dimensión estética de los modos en los que una vida *cuenta* podría entenderse en sentido político como lo formula Chamouveau (en línea con Rancière):

... un ser hablante busca construir el espacio de su enunciación propia, lucha por que el «ruido» que emite –que es aquí también su *cuero*– sin forma reconocible se convierta en una palabra articulada y audible, la de un sujeto político reconocido como parte de lo común (35).

Por tanto, quien enuncia *yo* está siempre demarcando un campo de batalla: en el juego de las posiciones, se dice desde una inscripción en una categoría *contra*

---

<sup>7</sup> Una pregunta que solo podría quedar sugerida en este sentido es si todx trans es de por definición *queer* (si  $\forall$  trans\*=*queer*).



y con la que, simultáneamente, se está batiendo. La lucha se libra al momento en el que un espacio de enunciación se constituye como tal, y esa misma lucha es su acta fundacional. En este sentido, el yo de *Reina* elige separarse del activismo grandilocuente para señalar la política de la vida *tal como sucede* como materia de interés. Así, en la identificación del «sentido estético y moral» que singulariza una historia de vida como «vidas ejemplares, vidas infames, vidas comunes, vidas precarias» (Giordano, *Cómo* 183), esta novela elige el de *la vida banal*, no por su contenido sino por la disposición estratégica de la vivencia en el seno del lugar común: la iniciación literaria en París.

## 2. SUBJETIVIDADES NÓMADES: DEVENIR MUJER

Cualquier lectora de la novela de Duval podría fácilmente encontrarse en aprietos puesta en situación de sintetizar la anécdota, porque, en cierto sentido, *en Reina no pasa nada*. Vale decir, el relato se trama desde la trivialidad de algunos microeventos de lo cotidiano: asistir a fiestas, cenar con amigos, participar en manifestaciones, ir al cine, tener citas, escribir y leer. Sin embargo, sobre esos microeventos, la protagonista reflexiona y es en ese pliegue donde se instala la historia de la literatura. Porque, nuevamente, otra lectora distraída podría preguntarse ¿cómo se explica que la primera novela de una autora nacida en 2000 reproduzca, una vez más, el *cliché* del relato de iniciación del escritor en París? Sin embargo, la respuesta a esta pregunta se acerca a lo que de *construcción de efecto* se despliega en el texto, puesto que en los engranajes del dispositivo montado sobre esta apariencia se encuentran el desvío y la eficacia de la propuesta.

La voz se dice en el texto: «Qué egoísta. ¿Qué ficción hay en París como para quedarte y privar a quienes quieres de tu presencia? Da la sensación de que quieres encontrar algo en París que ya no existe, que dejó de existir hace mucho» (Duval, *Reina* capítulo 63, párrafo 4)<sup>8</sup>. La fantasía sobre la que se merodea podría aludir al tópico del *Bildungsroman* literario, que en la tradición narrativa española contemporánea traza una línea que va desde Hemingway hasta Vila-Matas. Tanto *París era una fiesta* como *París no se acaba nunca* se fundan sobre el pacto ambiguo de la autoficción (en términos de Alberca). Sin embargo, si *París no se acaba nunca* da un paso más, y puede leerse asentado sobre un «pacto irónico» (Del Pozo García), por la parodia que delinea el fracaso del protagonista en su aprendizaje como escritor, *Reina* asume que *toda postulación de sí es autoparódica*, por el artificio que todo gesto de autoafirmación y de coherencia en sí mismo comporta. Se puede reconocer, de este modo, el propósito de discutir el efecto totalizante de la toma de la palabra en

---

<sup>8</sup> Dado que para este artículo se trabajó sobre una edición digital de la novela, a fines de facilitar a lxs lectorxs la consulta de las citas en el texto fuente, se opta por la consignación del número de capítulo seguido del número de párrafo correspondiente en cada caso (en adelante, abreviados como «cap., párr.»).



primera persona al que aludía Bourdieu. Si hay una ilusión de fundamento y trasfondo, el relato tratará de minar esa impostura, desde la ruptura de las continuidades en favor de lo discontinuo.

En este sentido, la vida se impone como género. La narración de una vida, como ejercicio retórico en el que el *yo* funciona en tanto principio ficcional explicativo en clave realista, se sostiene en tanto «hay política en los hechos cotidianos, pero estos hechos cotidianos son más que la política que se cuele en ellos» (Duval, *Escribe s/p*). Así, en principio

si la vida es un género, ese género no es único. Admite tanto lo referencial como lo no referencial. La biografía ficticia es al menos tan necesaria para la poética del género como el relato de la vida de los hombres ilustres. La autobiografía es, también, una forma de vida. De nada sirve, por lo tanto, intentar cartografiar el territorio de manera estricta (Samouyault *s/p*).

A la luz de estas reflexiones, dejaremos de lado, entonces, la consideración acerca de la circunscripción genérica del relato de Duval y, en cambio, nos detendremos en lo que el lugar común tiene de estratégico:

Un presente versátil, insuficientemente comprometedor, parece imponer la revivificación de una potencia del pasado, pero de un pasado que falta, que ha sido olvidado o que jamás ha sido abierto; no el pasado que conduce al presente en el relato causal y continuo que lo convertiría en el discurso oficial de la historia, sino un pasado atrincherado, que podría volver posible otro relato y otro presente (Samouyault *s/p*).

De esta manera, en el énfasis de la banalidad de la vivencia presente puede leerse un posicionamiento sobre el pasado, en la medida que «Es posible, hasta deseable, crecer lesbiana y trans y creerse legítima aspirante al trono universal. ‘Aspirar a la corona’ no tiene por qué ser conjugado en tanto pretensión exclusiva de un hombre» (Duval, *Reina* cap. 59, párr. 1). Esto supone la postulación del texto como una discusión de la novela de *aprendizaje del triunfo falocéntrico a la manera vilasmartiana* y una reivindicación del pasado obturado a partir de la trayectoria de posiciones que delinea ese yo situado (en principio, en París). Así también permite leerlo el epígrafe derridiano:

Lo que esbozo aquí no es en absoluto el principio de un bosquejo de autobiografía o de anamnesis, ni siquiera un tímido intento de Bildungsroman intelectual. Sería no tanto la exposición de mí mismo como la exposición de aquello que (me) habrá obstaculizado (en) esta auto-exposición<sup>9</sup> (Derrida en Duval, *Reina*, epígrafe 1).

---

<sup>9</sup> La cita, que pertenece a *El monolingüismo del otro*, aparece inicialmente en francés, con esta traducción en nota.





Tal como venimos argumentando, la exposición de sí mismo supondría asumir que el relato de la propia vida se encuentra atravesado por las batallas que está librando el *yo* en el acto mismo de enunciarse. Pensemos, en este sentido, con Eribon:

En efecto, la cristalización que constituye el 'yo' [*je*] siempre es frágil, provisoria, aleatoria y sobre todo parcial. Asedian al 'yo' [*je*] los otros 'yo', que están necesariamente excluidos, borrados, expulsados del presente, puestos a un lado, aunque solo sea de manera provisoria, para que un 'yo' [*je*] pueda surgir y definirse como tal. La intersección nunca está dada de una vez por todas (*Principios* 51).

Por tanto, al atravesar esos otros yoes, que merodean suspendidos sobre la fijación que produce la escritura, el texto elige *devenir menor* (Deleuze y Guattari) en el devenir-mujer y el devenir-joven, dos posiciones que se transitan desde *el cuarto propio de la página* (Duval, *Reina* cap. 54, párr. 1).

Ahora bien, si Vila-Matas interviene en su tradición en términos de una respuesta a Hemingway, el horizonte imaginario en el que se sitúa la voz de Duval discute con Paul B. Preciado. En la novela de su aprendizaje literario, el personaje Vila-Matas pone énfasis en su capacidad de orientarse en París, el que ha permanecido por siglos (Vila-Matas *París* no 30). En esta línea, la voz de *Reina* circunscribe: «Paul B. Preciado tiene la grandilocuencia de un hombre» para luego enfatizar: «[...] ahora las calles nocturnas son tuyas, como para un hombre [...]» (Duval, *Reina* cap. 59, párr. 2). La circulación plácida y reflexiva del *flâneur* en el trazado urbano tiene en la novela una impronta cómplice con la posición de dominio: solo los escritores pueden aprender deambulando porque no se juegan la vida en ello.

Resulta significativo, en este sentido, que *Reina* se inicie con la mención del término *ennui*<sup>10</sup>. Hablar de *ennui* supone reflexionar sobre la gramática de las emociones que se figura en el relato. De hecho, ese *ennui* filia al personaje de Duval con la tradición del imaginario decimonónico del escritor, pero, fundamentalmente, lo acerca a otras mujeres de la narrativa española en esta forma particular de lo sentimental. La feminización del *ennui* permite reconocer los modos de vinculación de lo femenino con su entorno (Rábade, Nuñez Puente, Labanyi). Por tanto, el *ennui*, como umbral de *Reina*, se expone como la estrategia desde la que la voz sale de lo trans para localizar su posición en un devenir-mujer.

Para Nuñez Puente, todo *ennui* «determina el ritmo intrínseco» del texto. De allí que, en la novela, lejos de lo vertiginoso, la historia avance bajo el signo de la parsimonia. Las acciones se hilvanan en una sucesión que se detiene en la contemplación reflexiva de lo que involucra. Y entonces, Elizabeth puede estar bailando en una fiesta en un barco, pero pensar al mismo tiempo en lo que percibe recordando a Merleau-Ponty y a *Glas* de Derrida. A distancia de la euforia y de la exaltación vital, la voz circula con demora en la búsqueda de las palabras precisas para nombrar lo que se quiere comunicar en cada caso sobre la vivencia puntual. Este gesto

---

<sup>10</sup> Entendido como hastío, aburrimiento o tedio. Para una reflexión sobre la complejidad del término que lo acerca a la idea de *spleen* baudelaireano, ver Rábade Villar *Spleen, tedio y ennui*.



escritural supone la construcción de un espacio doméstico, de un hogar, en el territorio de la lengua, que disputa estratégicamente desde esa posición como trinchera el dominio de los hombres en las calles.

Sin embargo, lo doméstico no es sinónimo de reclusión. Por el contrario, Duval hace de su casa un espacio móvil y en esa gramática de los afectos que se construye en el relato, la circulación posibilita tomar posesión sentimental de los enclaves en los que se detiene, de las localizaciones desde las que el yo *reina*. En principio, la dimensión espacial de las emociones toma como punto de partida la tensión París-Madrid configurada como un *continuum* que convoca sentimientos diversos. En este sentido, además, lo episódico del traslado Madrid-París, París-Madrid alternativamente, puede ponernos en alerta sobre la eficacia de considerar el *decir situado*: ¿desde dónde habla la Elizabeth de *Reina*? En la trama de posiciones que delinear su trayectoria en la novela resulta inminente considerar la productividad de la lectura que desde una perspectiva feminista (leyendo con Deleuze y Guattari) aporta Rosi Braidotti sobre el concepto de nomadismo. En principio, *hablar como mujer* para Braidotti es considerar

... el sitio de un conjunto de experiencias múltiples, complejas y potencialmente contradictorias, definido por variables que se superponen tales como la clase, la raza, la edad, el estilo de vida, la preferencia sexual y otras [...]. Por consiguiente, las figuraciones son imágenes de base política que retratan la interacción compleja de diversos niveles de subjetividad (*Sujetos* 29-30).

Pero esas figuraciones son mucho más que *metáforas* o tropos: se convierten en lo que rompe con una «esencia monolítica» en el discurso, «una versión políticamente sustentada de una subjetividad alternativa» (Braidotti, *Sujetos* 26). La circulación se contempla, reflexivamente, como pregunta, en este pasaje:

¿Puedo yo decir que soy chaleco amarillo desde mi asiento en un anfiteatro de La Sorbona, desde esta universidad que me ha seleccionado por dossier, desde esta universidad que ha dejado fuera a tantos jóvenes de barrios obreros que fueron a institutos obreros para gente obrera y que, por tanto, sacaron notas excelentes que valen menos que las mediocres de sus vecinos pijos de la capital? ¿Puedo yo quejarme de que no me hayan aceptado en el Louis-le-Grand o en el Henri IV con un 19,56 sobre 20 porque no he ido a un liceo francés, porque mi sistema educativo ha sido el español, porque no pertenezco a los franceses —a un cierto tipo de franceses—, porque no puedo soñar con ese fantasmático ascensor social? (Duval, *Reina* cap. 23, párr. 4).

La condición situada de la primera persona denuncia, así, la necesidad de exponer, toda vez en que se asume un relato de sí, la relación de ese yo con las estructuras sociales y la historia (como sugiere Eribon, *Principios* 33), a fin de desarticular la unidad como una fantasía de coherencia. Producto de dicha desarticulación, estas múltiples fracturas constitutivas serán el terreno productivo para la indagación en las valencias ambiguas de la voz.

En esta línea, quien habla en la novela se pincha triptorelina para bloquear la producción de testosterona y, sin embargo, esta intervención queda solapada por



la potencia que *inyecta* en la definición de las fronteras del cuerpo ese «monólogo interior epistemológico» (Braidotti, *Sujetos* 26) que se dirime en el encuentro con lo opresivo, aquello que la mayor parte del tiempo toma la forma del lugar común, para hacerlo estallar. Y así, la construcción de una voz femenina desde el *ennui* supone en la novela hacer de la historia de la literatura la sustancia desde la que se posibilita el devenir menor en la lengua mayor: la de la filosofía y la teoría de la literatura como grandes epistemes.

Si el devenir menor en la ficción asume como primera posición la de devenir mujer, los tránsitos que se delinearán son factibles de ser reconocidos como estrategias de *nomadismo*. La productividad de la lectura de Braidotti, en este caso, queda expuesta en lo que sigue:

El nomadismo es una forma intransitiva de devenir: marca una serie de transformaciones sin un producto final. *Los sujetos nómades son cartografías vivientes del presente y crean mapas políticamente informados de su propia supervivencia*. Los viajeros nómades son genios orales que se basan en la memoria y conocen los lugares como la palma de su mano. De ahí la importancia del «visitar», no en el sentido burgués, sino más bien como el intento de compartir la misma situación históricamente inserta (Braidotti, *Feminismo* 209. Cursiva nuestra).

Lógicamente, en tanto figuraciones, los tránsitos a los que se alude no se circunscriben solo a los desplazamientos geográficos. En esta línea, el viaje toma la forma de una circulación de pensamiento que no se detiene a definir, que no define, que escapa a todo esencialismo. Acorde implícitamente con Braidotti, en la novela, los personajes son, ante todo, viajeros. No solo se circula entre Madrid y París, sino también se formula una teoría subterránea de los afectos, que se propone leer las relaciones de forma lúdica como las líneas del subterráneo: una circulación de conexiones previstas pero imprevisibles. De alguna manera podría entenderse que el texto de Duval no hace otra cosa que exponer los modos de constitución de un *mapa de la supervivencia* en el que los puntos de orientación se erigen sobre los vínculos y los textos: una particular articulación entre vida y literatura.

No está de más señalar que Braidotti reflexiona sobre las condiciones de la configuración de una subjetividad política feminista en los tempranos noventa. Nuevamente ¿por qué una novela de 2020 se postularía en sintonía con un desarrollo clásico teniendo en cuenta el estado de avance de los feminismos hoy? Podría reformularse la pregunta como sigue: ¿por qué seguiría siendo posible una lectura productiva en esa línea? Una respuesta viable podría contemplar una evidencia: las genealogías alternativas (Braidotti, *Sujetos* 193) posibilitadas por las posiciones nómades en el feminismo *aún no han sido formuladas*. En lo que respecta de modo específico a la novela, los procesos que han conducido a la voz hasta su posición presente figuran de modo oblicuo los silencios que, desde la novela decimonónica en adelante, el pasado guarda con relación a lo obturado. Pero en este sentido, la configuración de los matices de esa voz pugna por discutir todo abordaje de la primera persona en términos de interpretación o desciframiento. No hay nada que *desocultar* porque la puesta en escena de esa subjetividad es efecto de discurso y es artificio, lo que supone como condición de existencia su inaprehensibilidad. La voz en *Reina*



deviene mujer y con ello reclama el reconocimiento de una transconía por la que hablar-como-mujer supone restituir e intervenir en un mismo gesto, para convertirse en una mujer-que-habla. Por tanto, el yo importa en cuanto esa vida narrada *cuenta* en términos de un proyecto colectivo aún por hacer.

### 3. SUBJETIVIDADES NÓMADES: DEVENIR JOVEN

Braidotti sitúa su reflexión sobre la potencia de las subjetividades nómadas en línea con el concepto de políticas de localización de Adrienne Rich. La política de localización, según la lectura que propone la primera, «... implica la crítica de las identidades y las formaciones de poder dominantes y un sentido de responsabilidad por las condiciones históricas que compartimos» (*Sujetos* 199). Por tanto, en ese tránsito que expone la voz localizada en *Reina*, Duval asegura:

No voy a insinuar que cada vez que respire cometa un acto revolucionario. No voy a arrastrar a la humanidad a un mundo nuevo, ni voy a anunciarme precoz, visionaria, profeta. No: yo, hija de mi siglo, niña del dos mil, consciente de que nunca podré dar a luz ese «planeta lejano donde los niños de la bala puedan vivir», tan solo pido reinar sobre este. Yo viviré por tener la bala en el pecho (Duval, *Reina* cap. 59, párr. 9)<sup>11</sup>.

Como venimos sosteniendo, la voz desestima la grandilocuencia como atributo de los hombres y opone resistencia a la posibilidad de construir una genealogía alternativa a la destrucción.

El rechazo de la posición de Paul B. Preciado resulta factible de ser leído fundamentalmente en tanto estrategia de posicionamiento. En este sentido, el énfasis negativo en la condición grandilocuente del autor podría interpretarse como una crítica que apunta, más que a las circunstancias particulares de la constitución de la figura pública, a lo que la deriva teórica que de ella se desprende no problematiza (una posición de privilegio que no se explicita, una formulación teórica a veces complaciente, un lugar de enunciación legítimo que, convertido en tribuna, solapa una pertenencia que habilita, etc.). En consecuencia, la crítica a Preciado funciona a fines de la autofiguración en la línea que venimos argumentando: señalar en el texto los puntos débiles del planteo de Preciado no hace más que focalizar sobre la productividad del propio planteo. En este caso, si se señala que Preciado construye su propia figura pública desde la autoafirmación de lo que se erige para la tribuna, Duval enfatizará en la dimensión desestabilizante y desjerarquizante que se filtra en la autoparodia de sí, como una voz que no tiene para decir más que lo irrelevante de su propia vivencia.

---

<sup>11</sup> La cita en la cita es de *Un apartamento en Urano*, de Paul B. Preciado.

El desvío, entonces, supone abandonar los «anuncios» para actuar sobre lo que, modestamente, sí se puede intervenir: la dimensión de lo doméstico que se crea en el territorio que demarca el texto como espacio de autofiguración. No obstante, resulta preciso señalar, a partir de la cita, los rasgos sobre los que se insiste: ser «precoz», ser «hija del siglo» y ser «niña de dos mil». La juventud de Elizabeth y su condición precoz son puntos de partida para la reflexión sobre la posición de la voz. Sin embargo, no se proporciona casi ningún aporte sobre el pasado de formación de Elizabeth. El relato evade la construcción de una imagen del origen que pudiera funcionar como fundamento. El tránsito requiere la fluencia. El presente no se expone como producto, sino que se explora en su condición procesual, lo cual explica la importancia que adquiere en el texto la trama de las relaciones como motor de dicho tránsito.

En este sentido, resulta necesario señalar que la figuración nómada ligada al desplazamiento Madrid-París y el fluir topológico que encarna la voz en términos de enunciación habilitan el reconocimiento de un problema ligado a las temporalidades. «París no es París todavía, sino un recuerdo, una imagen de sí misma» (Duval, *Reina* cap. 1, párr. 1). Y luego:

Me esfuerzo en la mentira de escribir París en presente, pero esta ciudad es un pretérito perpetuo simple. ¿Como Madrid? No, son dos nostalgias bien distintas. Madrid se escribe en pasado porque es incapaz de acordarse de sí misma, porque olvida, porque se olvida, porque se construye en la desmemoria y en la amnesia. París se escribe en presente porque intenta siempre alcanzar un antiguo ideal, tan lejos de lo que realmente es o pudo llegar a ser en ningún momento; se construye como una ciudad en lucha consigo misma, con su posibilidad, con su pasado imaginario. *Mais ici, la vanité résume toutes les passions* (Duval, *Reina* cap. 7).

El trabajo sobre las temporalidades que abre el imaginario de las ciudades en el territorio de la voz puede comprenderse mejor si se considera, por un lado, la potencia de las contradicciones (ambas ciudades son presente y pasado), de acuerdo al enclave de localización vigente en cada caso. El París que se construye tiene una impronta decimonónica, *literaria*, pero al mismo tiempo su demarcación como paisaje mental habilita que su condición literaria funcione como pasaje. En cambio, el Madrid del texto es, en principio, una percepción de ajenidad. «... [S]é que nunca va a volver a ser *mi* Madrid, porque ya me siento más en casa en otro sitio que en mi casa propiamente dicha [...]. Volver a Madrid es volver a escribir en pasado [...]» (Duval *Reina* cap. 33, párr. 1). Pero si «el regreso no sucede al viaje, no es su final; está inscrito en el viaje mismo, forma parte de él» (Eribon, *La sociedad* 87), la posibilidad de contemplar París como el sitio en el que la voz no siente la necesidad «[...] de producir una narrativa en la cual ser trans ocupe un lugar central» (Duval, *Reina* cap. 10, párr. 3) depende de un Madrid latente, vigente en lo desestimado. Esta relación París-Madrid puede leerse cifrada en el episodio del olvido del móvil y el portátil en el aeropuerto: en el viaje algo permanece o, mejor, puede producirse por lo que permanece sin posibilidad de retornar.

Finalmente, la oscilación/vacilación espacial y temporal dirime también la trayectoria del personaje en *el anacronismo*, que pareciera dar cuerpo a la figuración



teórica de la subjetividad nómada. En este sentido, Elizabeth comparte con sus amigos abrazos y demostraciones de afecto en las que se teje la escena doméstica desde distintas situaciones de sociabilidad: beben vino, escuchan Rosalía, cocinan pasta, eligen y comparten un tatuaje, fuman marihuana y tabaco, oponen a lo adverso la superstición, asisten a fiestas, comparten la astrología como un saber que también participa en las relaciones, etc. Juntos, dice la voz, «... por ser hogar, lloramos» (Duval, *Reina* cap. 18, párr. 2). Sin embargo, a pesar de estos episodios de vivencia juvenil más o menos tópicos, no se lee en la novela una voluntad de construir una experiencia de época ni deslizar un trasfondo generacional implícito. Por el contrario, al dinamismo de los vínculos, propio de la juventud, se opone la cadencia y el tono desde el que se dice: la lentitud es propia de una persona vieja, cansada, en tedio. De aquí que el relato trabaje estratégicamente para postularse como un anti-*Bildungsroman*. Y así, puede comprenderse el modo en que el texto desarticula minuciosamente el lugar común (el aprendizaje en París) a fin de discutirlo, al construir de modo oblicuo la figura contradictoria de la precoz-mayor, la voz de alguien que inicia un recorrido hablando como si *ya lo hubiera vivido todo*. Algo de esto quedaba sugerido en aquella cita sobre la fantasía de la autora de «jubilación» o «retiro» de lo trans. Sin embargo, en *Reina* narrarse como *vieja* frente a lo que se supone joven implica un compromiso con el anacronismo de la literatura que es la literatura como anacronismo en el siglo XXI.

Sobre este sentido de localizaciones móviles en la novela, resulta significativa la apertura hacia la figura del doble, de *la* doble. Así, si en principio la joven-vieja se asume como un enclave posible, la película *Quién te cantará*, de Carlos Vermut habilita una deriva que transita de la idea del doble destructivo al doble necesario. Dice Elizabeth: «Yo, como decisión individual, privilegiada e individualista, anuncio lo siguiente: procuro olvidarme, muchas gracias» (Duval, *Reina* cap. 10, párr. 4). El verso de la canción *leitmotiv* del filme de Vermut funciona como apertura de la figuralidad en dos direcciones: hacia lo que se niega pero, asimismo, hacia la contra-dicción<sup>12</sup>. En esta vida narrada, la trayectoria que se construye en la sucesión de lo insignificante adquiere su justificación, no solo por lo que implica el gesto de la toma de la palabra, la voluntad individual, sino por el hecho mismo de que ese gesto solo puede entenderse como efecto, como producido por el proceso mismo de la narración que en tanto lenguaje nunca es individual. En torno a este hecho se logra comprender la potencia de la figuralidad sobre la que esto se explora, que es la figura de la *lectora* y la estrategia sobre la que se trama, que es la del pasaje. Nuevamente, la palabra de Braidotti nos permite explicarlo:

... es en el lenguaje y no en la anatomía donde mi subjetividad encuentra una voz, deviene un corpus, es engendrada. Es en el lenguaje como poder, vale decir, en la

<sup>12</sup> El filme de Vermut es operativo en varios niveles: trabaja sobre un universo femenino y la trama se sostiene sobre la idea del doble en dos direcciones: en la réplica (en la valencia constructiva de la *performance* artística) y en el vínculo madre-hija (en valencia destructiva). Ambas trazan recorridos que se cruzan y se invierten hasta terminar por desplazarse hacia lo imprevisible.

política de localización donde yo, como «el sí mismo-mujer», me hago responsable de mis colegas hablantes, de ustedes, mis compañeras feministas, las «otras mujeres» presas en la red de enunciación discursiva que voy devanando a medida que hablo (Braidotti, *Feminismo* 40).

Si, tirando del hilo de este argumento, y con relación a esta *red*, además, «[l]a pregunta consiste, pues, en cómo determinar el ángulo que nos permita acceder a una forma no logocéntrica de representar al sujeto femenino» (Braidotti, *Feminismo* 41), la respuesta que encuentra Duval es a través del nomadismo de una ficción de sí que excede propiamente el género de la autoficción.

En principio, esa excedencia resulta factible de ser leída en los tuits y los posts de Instagram que aparecen en el relato y que son efectivamente localizables en las redes de la autora. Esto, que podría considerarse como una complejización en la construcción del personaje, sitúa la historia de lleno en el terreno de la ambigüedad. Pero esta condición ambigua no se reclama en función de la circunscripción genérica (un posible «pacto ambiguo» en la línea de Alberca) que devolvería el énfasis a la iniciativa individual. La fabulación de sí reclama una *lectora* para volver la situación irresoluble.

#### 4. SUBJETIVIDADES NÓMADES: DEVENIR FABULACIÓN LITERARIA

Tomando como punto de partida el planteo de Alberca, Giordano sostiene:

El poder del relato ambiguo consiste en explorar posibilidades anómalas de lo autobiográfico, imaginarlas y desplegarlas narrativamente, manteniendo un vínculo estratégico con las reglas de verosimilitud, para que orienten y no limiten la invención de formas de vida más complejas, o más ricas, que las que sólo nos permiten pensar la pura identificación con lo ficticio o con lo factual, formas que encausan los desplazamientos de la indefinición (*Autoficción* 13).

Así, la productividad de la autoficción puede reconocerse, en principio, en el foco sobre las estrategias a través de las cuales el territorio del yo se demarca y se reconoce en condición de simulacro. Por ende, la estricta delimitación genérica se volvería irrelevante salvo por las zonas que ilumina con relación a los debates que dirime la conciencia de una figura pública reconocible más allá de su propia autoafirmación.

La vida que provoca la escritura y la precipita en los dominios fascinantes de lo ambiguo (allí donde el autor es y no es el narrador-protagonista, sin que ningún pacto de lectura pueda resolver la situación de una vez y para siempre) actúa con más fuerza si la vida que se escribe es menos la de alguien, una suma de atributos subjetivos ciertos o falsificados, que una vida impersonal, un proceso intransitivo que desapropia al autor de su identidad y su estatuto porque lo somete, aquí o allá, a la experiencia de la otredad radical, la íntima distancia respecto de sí mismo (aunque todo lo que cuente haya ocurrido de verdad) (Giordano, *Autoficción* 12).





En este sentido, en *Reina* el trabajo sobre la primera persona crea un territorio potente para explorar esa voz desde la ambigüedad: es la Elizabeth que vemos y escuchamos y, a la vez, es otra, la escrita, la que quisiera ser, la que ya no es (porque quedó fija en la escritura) y la que puede ser muchas diferentes en cada lectura, en cada lectora. Por eso, el episodio del incendio de la Catedral de Notre-Dame, que Elizabeth y sus amigos contemplan con desazón, permite poner en palabras una réplica evidente: Elizabeth puede «dejar que el edificio que tan elegantemente construy[e] se derrumbe» o puede reclamar la figuralidad lectora para permanecer suspendida como interrogación de un territorio de subjetividad femenina posible. Ese tránsito de conciencia entre el espesor de la vida y el de la vida de la ficción no se deja encriptar en el texto literario, sino que trama una deriva que requiere la ambigüedad y el pasaje como territorio de duda.

Paula Sibia (2008) analiza la explosión en la exhibición de la intimidad como un efecto de la caída de los grandes relatos. Por tanto, la deflación de esos grandes enclaves de certeza puede producir efectos en direcciones disímiles: tanto una búsqueda angustiada por localizar nuevas amarras como una liberación productiva que habilite derivas creativas. Como aludimos anteriormente, en el relato, el pasado de formación de Elizabeth se elude. Y, además, se explicita: «Apenas hablamos sobre la familia, la religión, la muerte» (Duval, *Reina* cap. 50, párr. 1). Sin embargo, algo de lo que se evade vuelve bajo la forma del sueño. La protagonista se sueña con su madre en un lugar extranjero junto al deseo de ir al mar, pero la presencia de un hombre representa allí una amenaza. Nuevamente, aquí, el tópico se agrieta para señalar el gesto: el mar (tradicionalmente la cifra de la liberación) y la madre (como la lengua materna) vienen a situarse en el espacio onírico (la *mise en abyme* por excelencia). En este punto, habría que considerar que intentar captar una figuración personal no debería perder de vista la dinámica de los procesos en la que los cuerpos producen y son, simultáneamente, producidos por saberes que pueden ser contradictorios, difusos, mudables y/o resistentes a una lógica coherente (Lee). En este sentido, contemplar ese resto no dicho con relación al pasado en este relato involucra descubrir una fisura en la que lo espectral retorna como residuo (en línea con Fuss): un residuo que, en realidad, se funcionaliza en su rechazo. Así, la amenaza puede neutralizarse a fuerza de ficción: la potencia de lo que, en la creación, el yo se permite transitar.

Finalmente, la interpelación directa a una lectora explicita la postulación de un contrato. Nada más hay que observar la repetición en términos de una insistencia sobre la idea consensuada de «hacer tabula rasa». El nuevo comienzo supone dismantelar el edificio recientemente creado, erigir y rebatir, bajo la premisa de la deriva que circula textualmente en términos de lo incierto. «Precisando un poco más, creo que todo esto acaba cuando puedo terminar de leerlo y tener muchas ganas de llorar: dejo de ser el personaje del eterno presente narrativo y paso a ser tinta, letra impresa, paso a ser *nada*» (Duval, *Reina* cap. 80, párr. 4). Personaje-lectora, lectora-Reina: es el encuentro del deseo que ocupa su centralidad.

Ello equivale a decir que entre «el sí mismo-mujer» y «la otra» existe un vínculo que Adrienne Rich describe como el «continuum» de la experiencia de las mujeres.





Ese continuum traza las fronteras dentro de las cuales la posibilidad de una redefinición de los sujetos femeninos puede volverse operativa. Por consiguiente, la idea de comunidad resulta fundamental; lo que hoy está en juego entre nosotras, en el aquí y ahora del juego de enunciación en que participamos todas, en la interacción entre la escritora y sus lectoras, no es sino nuestro compromiso común con el reconocimiento de las implicaciones políticas de un proyecto teórico: la redefinición de la subjetividad femenina (Braidotti, *Feminismo* 39).

Ese compromiso se vuelve explícito en el final. El tránsito del deseo reclama, así, la imaginación como el territorio donde se funda el encuentro. Y el *ruido de un cuerpo* que exhibe su devenir menor en una voz que conversa, lejos de toda grandilocuencia, en un susurro, morosamente, se abre como una invitación a repensar las condiciones en las que ese diálogo se vuelve literatura. Una literatura de desvío, de tabula rasa, de genealogía otra, de pregunta sin respuesta, de ficción teórica que solo puede formularse en el encuentro de un *nosotras*.

## 5. CONCLUSIONES

El recorrido propuesto asumió como punto de partida la contundencia de la construcción de la imagen autorial de Elizabeth Duval como foco problemático asumido estratégicamente en su novela. Sobre los rasgos de precocidad intelectual y polemismo teórico feminista y *queer* como enclaves de una figuración cristalizada, la hipótesis que formulamos pretendió atender a la construcción de una autofiguración móvil, en devenir, como eje del programa narrativo de *Reina*.

En esta línea, el trabajo de la ficción dejó expuestos los modos en que la literatura logra intervenir en términos de política al habilitar la reflexión sobre las estrategias autofigurativas y las derivas situacionales de la subjetividad nómada. La perspectiva braidottiana sobre el nomadismo y las políticas de localización nos permitió indagar sobre los devenires minoritarios con el objetivo de reconocer en la obra los efectos productivos de una fabulación de sí anclada en la ambigüedad y la contradicción como potencias.

En síntesis, el recorrido de la primera persona en el relato construye una vida narrada que retoma los saberes previos acerca del personaje público para, al ratificarlos, volverlos improductivos. Las temporalidades diversas inscriptas en el anacronismo como estrategia y la construcción de un espacio doméstico-textual de circulación entre ciudades permiten reconocer un arco de posicionamientos como fisuras de la ilusión de unidad sobre la primera persona. La emergencia de la figura de la lectora como instancia necesaria del relato revela una apuesta por la reflexión sobre el sentido de la interpelación que construye comunidad. En esa comunidad posible las políticas de localización reclaman la ambigüedad como potencia constitutiva.

Finalmente, el tránsito del *ennui* al deseo en la apuesta por un *hablar femenino* sitúa el trabajo de la lengua a modo de un modo de intervención particular que rehabilita la práctica escrituraria como compromiso, que discute todo individualismo y toda certeza sobre los feminismos. La salida del tedio se produce, por tanto, reha-



bilitándolo al convertirlo en incomodidad productiva, donde las propias contradicciones se convierten en la plataforma desde la que resulta posible enunciar. De este modo, la fabulación de sí se erige sobre la circulación nómada como una invitación a la construcción de una subjetividad femenina que se anuncia y, por tanto, entre literatura y vida, el relato se propone a modo de ficción teórica feminista que puede leerse como umbral de un feminismo expansivo por venir.

RECIBIDO: 31-10-2020; ACEPTADO: 14-1-2021



## BIBLIOGRAFÍA

- ALBERCA, Manuel. *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2007.
- BOURDIEU, Pierre. «La ilusión biográfica», *Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción*, Barcelona, Anagrama, 1997, pp. 74-83.
- BRAIDOTTI, Rosi. *Sujetos nómades. Corporización y diferencia sexual en la teoría feminista contemporánea*. Buenos Aires: Paidós, 2000.
- BRAIDOTTI, Rosi. *Feminismo, diferencia sexual y subjetividad nómade*. Barcelona: Gedisa, 2004.
- BRUCIAGA, Wenceslao. «Más allá de lo trans: entrevista con Elizabeth Duval», *Vice*, 17/6/20. Web. <https://www.vice.com/es/article/m7jba3/mas-alla-de-lo-trans-entrevista-con-elizabeth-duval>.
- DEL POZO GARCÍA, Alba. «La autoficción en *París no se acaba nunca* de Enrique Vila-Matas», *452ºF. Revista electrónica de teoría de la literatura y literatura comparada*, 1, (2009), pp. 89-103. Web. <http://www.452f.com/issue1/laautoficcion-en-paris-no-se-acaba-nunca-de-enrique-vila-matas/>.
- CHAMOULEAU, Brice. *Tiran al maricón. Los fantasmas queer de la democracia (1970-1988)*. Madrid: Akal, 2017.
- DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Félix. *Kafka. Por una literatura menor*. México DF: Ediciones Era, 1990.
- DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Félix. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos, 2004.
- DUVAL, Elizabeth. «Escribe, oh musa, la cólera», *Medium.com*, 17/07/2019. Web. <https://medium.com/@lysduval/escrbe-oh-musa-la-c%C3%B3lera-81ee082ad06c>.
- DUVAL, Elizabeth. «Contra la cultura queer», *Vice*, 9/1/2020. Web. <https://www.vice.com/es/article/qjddn5/contra-la-cultura-queer>.
- DUVAL, Elizabeth. *Reina*. Barcelona: Caballo de Troya, 2020. Ebook.
- DUVAL, Elizabeth. *Excepción*. Barcelona: Letraversal, 2020.
- DUVAL, Elizabeth. *Elizabeth Duval*. Sitio personal, 2020. Web. <https://elizabethduval.com/>.
- ERIBON, Didier. *La sociedad como veredicto: clases, identidades, trayectorias*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: El cuenco de plata, 2017.
- ERIBON, Didier. *Principios de un pensamiento crítico*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: El cuenco de plata, 2019.
- FUSS, Diana. «Fashion and the Homospectatorial Look», *Critical Inquiry*, 18:4 (1992), pp. 713-737. Web. <https://www.jstor.org/stable/1343827>.
- GIORDANO, Alberto. «Autoficción: entre literatura y vida», *Boletín/17 del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, (2013).
- GIORDANO, Alberto. «Ensayos de supervivencia. Ensayo de crítica autobiográfica», *La Palabra*, 30 (enero-junio de 2017), pp. 277-286, Web. <https://www.redalyc.org/jats-Repo/4515/451554632019/html/index.html>.
- GIORDANO, Alberto. «¿Cómo se cuenta una vida? Apuntes de lectura», *Atenea*, 520, (2019), pp. 183-193, Web. <https://revistas.udec.cl/index.php/atenea/article/view/1605>.



- LABANYI, Jo. «Afectividad y autoría femenina: La construcción estratégica de la subjetividad en las escritoras del siglo XIX», *Espacio, tiempo y forma, serie v, Historia contemporánea*, 29 (2017), pp. 41-63. Web. <http://revistas.uned.es/index.php/ETFFV/article/view/19218>.
- LEE, Jamie A. «A Queer/ed Archival Methodology: Archival Bodies as Nomadic Subjects», *Journal of Critical Library and Information Studies* 1:2, (2017). Web. DOI: <https://doi.org/10.24242/jclis.v1i2.26>.
- LENORE, Víctor. «Elizabeth Duval: ‘Toca cuestionar la teoría ‘queer’: el año carece de potencial emancipador’», *Vozpópuli*, 09/11/2019. Web. [https://www.vozpopuli.com/altavoz/cultura/Elizabeth-Duval-queer-15M-chalecosamarillos\\_0\\_1298570521.html](https://www.vozpopuli.com/altavoz/cultura/Elizabeth-Duval-queer-15M-chalecosamarillos_0_1298570521.html).
- LILY, Shanghai. *Adiós, Chueca. Memorias del gaypitalismo: la creación de la marca gay*. Madrid: Akal, 2016.
- MADRID, Carlos. «Escribir bajo la etiqueta de nueva narrativa queer», *El Salto*, 20/4/2020. Web. <https://www.elsaltodiario.com/literatura/escribir-bajo-la-etiqueta-de-nueva-narrativa-queer>.
- MARCOS, Ana. «La nueva generación de escritores que no quiere ser una generación». *Babelia, El País*. 12/03/2020. Web. [https://elpais.com/cultura/2020/03/11/babelia/1583948328\\_439659.html](https://elpais.com/cultura/2020/03/11/babelia/1583948328_439659.html).
- MERCER, Kobena. «Skin Head Sex Thing: Racial Difference and the Homoerotic Imaginary», *New formations*, 16 (1992), pp. 1-24.
- NAVARRO, Nuria. «Elizabeth Duval: ‘Lo trans me ocupa poco espacio mental’», *el Periódico*, 11/10/2020. Web. <https://www.elperiodico.com/es/la-contra/20201011/elizabeth-duval-en-el-dia-a-dia-lo-trans-me-ocupa-poco-espacio-mental-8147965>.
- NUÑEZ PUENTE, Sonia. «El gran *ennui* o la monotonía de lo insignificante: sexualidad, dispositivo femenino y aburrimiento», *Especulo. Revista de Estudios Literarios*, 14 (2000). Web. [http://webs.ucm.es/info/especulo/numero14/g\\_ennui.html](http://webs.ucm.es/info/especulo/numero14/g_ennui.html).
- PRECIADO, Paul B. «La bala», *Un apartamento en Urano. Crónicas del cruce*, Barcelona, Anagrama, 2019, pp. 100-102.
- RABADE VILLAR, Maria do Cebreiro. «*Spleen*, tedio y *ennui*. El valor indiciario de las emociones en la literatura del siglo XIX», *Revista de Literatura*, julio-diciembre, vol. LXXIV, 148 (2012), pp. 473-496. Web. <http://revistadeliteratura.revistas.csic.es/index.php/revistadeliteratura/article/download/293/307>.
- SAMOYALT, Tiphaine. «La vida. El concepto de vida en la teoría literaria», *Cuadernos LIRICO*, 20, (2019). Web. <https://doi.org/10.4000/lirico.8893>.
- SÁEZ, Javier. «*Queer*», en Platero, Lucas, R. *et al.* (eds.), *Barbarismos queer y otras esdrújulas*, Barcelona: Belaterra, 2017, pp. 381-388.
- SIBILIA, Paula. *La intimidad como espectáculo*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2008.
- VILA MATAS, Enrique. *París no se acaba nunca*. Barcelona, Anagrama, 2003.

