

## “LECCIÓN DE LITERATURA DEL RÉGIMEN”: NARRATIVA Y POLÍTICA EN LA (AUTO)FICCIÓN PANDEMICA DE CRISTINA MORALES

**Diego Vidal Cámara**

Universidad Complutense de Madrid

*dividal@ucm.es*

**Resumen:** El relato corto “Lección de Literatura del Régimen”, de la autora Cristina Morales (Granada, 1985), ofrece una oportunidad perfecta para analizar la manera en la que ciertos aspectos de la narrativa autoficcional ponen en marcha resortes de lectura en los cuales el componente ético, político e ideológico resultan fundamentales. La compleja relación que surge, en un texto autoficcional, entre las instancias autoriales y las entidades ficticias implicadas, puede potenciar una lectura cuyas vacilaciones y ambigüedades ayuden a desvelar parte de la intrincada red de nociones ideológicas y condiciones materiales desde la que se llevan a cabo los actos de leer y de escribir. La investigación concluye que, en el relato analizado, las tensiones propias de lo literario se extrapolan a las tensiones propias de lo político, articulando un discurso en el que ambas nociones se encuentran entrelazadas en el texto.

**Palabras clave:** autoficción, instancias autoriales, narrativa española, narrativa política, Cristina Morales.

## “LECCIÓN DE LITERATURA DEL RÉGIMEN”: LITERATURE AND POLITICS IN THE PANDEMIC (AUTO)FICTION OF CRISTINA MORALES

**Abstract:** The short story “Lección de Literatura del Régimen”, by the author Cristina Morales (Granada, Spain, 1985), provides a perfect opportunity to analyze how certain aspects of autofictional narratives trigger some reading mechanisms in which ethical, political, and ideological elements play a crucial role. Within an autofictional text, the complex relationship that emerges between the authorial instances and the fictional entities involved has the potential to encourage a reading process that, through its hesitations and ambiguities, helps to unveil some of the intricate network of ideological notions and material conditions from which the acts of reading and writing are carried out. The investigation concludes that, in the story analyzed in this paper, the inherent tensions of the literary are extrapolated to the inherent tensions of the political, articulating a discourse where both notions are intertwined in the text.

**Keywords:** autofiction, authorial instances, Spanish literature, political literature, Cristina Morales.

**DOI:** <https://doi.org/10.24029/lejana.2024.17.7014>

Recibido: el 8 de agosto de 2023

Aceptado: el 22 de diciembre de 2023

Publicado: el 28 de febrero de 2024

En el mes de septiembre de 2021, alrededor de un 70% de la población del estado español ya estaba vacunada contra el coronavirus (COVID-19).<sup>1</sup> La fase más alarmante de la pandemia parecía haber pasado, pero el impacto de la enfermedad sobre el día a día de las personas seguía siendo importante: el último estado de alarma había terminado tan solo unos meses atrás, en mayo; la obligatoriedad de la mascarilla en exteriores se había levantado en junio (y en diciembre volvería a recomendarse su uso, con la llegada de la variante ómicron);<sup>2</sup> la imposición de la mascarilla en interiores todavía seguía en pie, y la llamada “quinta ola” de coronavirus apenas estaba empezando a llegar a su fase de meseta.<sup>3</sup>

En este escenario, apareció en el periódico *El País*, el día 10 de septiembre de 2021, un texto titulado “Lección de Literatura del Régimen”, con el subtítulo “Una ficción pandémica de Cristina Morales”. El texto, presentado como un “relato de ficción descarnado y provocador” (Gracia, en Morales, 2021: introducción), detalla algunas de las actividades que “la narradora en primera persona y personaje protagonista de esta ficción”, de nombre Cristina Morales, lleva a cabo durante la pandemia de coronavirus: principalmente, actividades que, sin duda, habrían situado a su perpetradora en los márgenes de la legislación impuesta por el gobierno durante los diferentes estados de alarma decretados en la pandemia. Según afirma la propia narradora, “como personaje de ficción protagonista y narradora en primera persona de esta historia, puedo afirmar y afirmo que he vivido los quince meses de hierro del cóvid incumpliendo sistemáticamente la ley” (Morales, 2021: 27).

Pero el relato de Morales no es solo una enumeración de los actos delictivos y provocativos de su narradora. De hecho, por encima de las aventuras ilegales de esta “Cristina Morales” ficticia, resulta necesario fijar la atención en el título del texto: “Lección de Literatura del Régimen”. Una “lección de literatura” es, precisamente, lo que presenta buena parte del primer párrafo de la narración. Concretamente, lo que contienen estas líneas es una breve reflexión sobre el problemático concepto de autoría que resulta especialmente relevante en un texto como el presente, cuyo juego con las identidades y la referencialidad es esencial. El texto comienza de la siguiente manera:

La narradora en primera persona y personaje protagonista de esta ficción, o sea, aquel ente que en este acto comunicativo llamado “texto literario” se ve investido de la potestad de decir “yo” y, por tanto, de hablar desde ese “yo” (siendo un “yo” diferente al “yo” de su autora, que no es un ente sino una —por esclavitudes tiene hasta la esclavitud del sexogénero— mortal, una mamífera); ese ente oportunamente investido de todos los poderes expresivos por mor de la literatura, digo, soy yo y me llamo Cristina, Cristina Morales para más datos, pero que eso no les confunda a ustedes porque, debo insistir y hacer hincapié con esta pequeña lección de teoría de la literatura, yo no soy la autora. (Morales, 2021: párr. 1)

Esta “pequeña lección de literatura” introduce en el relato algunas de las cuestiones más debatidas por los análisis de ciertos textos literarios, como este que nos ocupa, en los cuales la separación entre la persona civil que escribe y la persona ficticia que narra resulta especialmente dificultosa. La compleja relación entre autoría, voz, identidad y subjetividad es un aspecto siempre presente en la literatura de ficción; no cabe duda, sin embargo, que en algunos de los textos generalmente enmarcados en las “escrituras del yo”, especialmente en la

---

<sup>1</sup> <https://elpais.com/sociedad/2021-09-01/espana-alcanza-el-70-de-su-poblacion-vacunada.html>

<sup>2</sup> <https://www.vozpopuli.com/sanidad/evolucion-uso-mascarilla-covid.html>

<sup>3</sup> [https://www.diariodesevilla.es/andalucia/Covid-aniversario-estadisticas-historia-evolucion\\_0\\_1664235523.html](https://www.diariodesevilla.es/andalucia/Covid-aniversario-estadisticas-historia-evolucion_0_1664235523.html)

llamada “autoficción”, dicha dificultad se pone más de manifiesto. Esto se debe precisamente a que los textos autoficcionales se caracterizan, entre otras cosas, por manifestar una relación problemática entre factualidad y ficción (a través del conocido “pacto ambiguo” definido por Alberca, 2007: 65) y un uso reiterado, al menos en apariencia, de la autorreferencialidad autorial (término extraído de Cabo Aseguinolaza, 2014: 36).

La escritura alrededor del *yo* es una actividad que se ha catalogado como una tendencia en aumento en los últimos años. La expansión cuantitativa de este tipo de literatura *yoica* ha sido vista incluso como una “plaga literaria” por críticos como Vicente Luis Mora (2013: 130), quien ha relacionado el hecho de su omnipresencia con el supuesto “giro narcisista” característico de la sociedad contemporánea (127). En todo caso, más allá de la valoración que se haga de este aumento del interés por el *yo* autorial en la creación literaria, es evidente que la atención hacia lo autoficcional ha ido creciendo, no solo editorialmente, sino también en el ámbito académico: así lo atestigua la publicación de numerosos artículos y monográficos que han tratado de analizar el fenómeno proponiendo categorías, términos y herramientas adecuadas para su estudio.<sup>4</sup>

Desde este punto de vista, y volviendo a centrar la atención sobre el texto que es objeto de este análisis, parece que su protagonista estuviera bastante bien informada del estado de las cosas que se acaba de presentar. El relato da comienzo, como se ha visto, con la narradora entonando una especie de *captatio benevolentiae* que toma la forma de un esbozo teórico sobre las escrituras del *yo* y que apunta hacia algunos de los temas que resultan esenciales en el análisis del fenómeno. Esta introducción seudoteórica se puede interpretar como un intento de escudarse en las características propias del pacto ambiguo con la intención de delimitar claramente desde qué instancia se está enunciando el texto: en este caso, la instancia de una narradora que es, si confiamos en sus palabras, estrictamente ficcional. La necesidad de esta separación autora/narradora, visto el contenido de lo narrado, parece más que justificada. Pero, antes de ahondar en ese tema, veamos cuáles son los aspectos de la (auto)ficción literaria sobre los cuales el relato incide en su breve presentación.

### **Las instancias autoriales en juego: persona, autor/a, inscriptor/a**

“Yo no soy la autora”, dice la protagonista hacia el final del primer párrafo (Morales, 2021: párr. 1). Su afirmación es, desde luego, rotunda, y la explicación parece clara: ella no es más que un “ente” ficcional; erigido, es cierto, como sujeto de ese “acto comunicativo llamado «texto literario»” (párr. 1), pero nada más, solo eso, un “ente” encargado de la enunciación. Nada tiene que ver la narradora con la supuesta autora del texto, o casi nada: porque, como confiesa pocas líneas más abajo, lo cierto es que se da la situación (casi se diría accidental) de que su nombre y apellido coinciden con el nombre y apellido de la autora que firma el relato. “Pero que esto no les confunda a ustedes” (párr. 1), reclama la narradora: a pesar de esta coincidencia onomástica, ella no *es* la autora. La autora, describe a continuación el relato, se encuentra, en el momento de la narración, en una habitación de la Academia de España en Roma, medio desnuda, “soportando aristocráticamente los 31 grados Celsius de este 29 de

---

<sup>4</sup> Véase, por enumerar solo algunos, los siguientes estudios: Casas (2014, 2017), Casas y Forné (2022), Blanco (2018), González Álvarez (2018), Mora (2013, 2016).

junio, fiesta de San Pedro y San Pablo” (párr. 1). La autora, como se nos ha dicho antes, es una humana, una mortal: la autora tiene cuerpo, tiene piel. La narradora y protagonista de la historia, por su lado, defiende que la *carnalidad* es un factor diferencial clave entre ella y la autora: “Yo, la todoposible (más acertado que decir «todopoderosa») Cristina Morales protagonista y narradora de esta historia no tengo piel” (párr. 1). Esta frase, como veremos más tarde, viene seguida de otra que contradice buena parte de ese, en apariencia, lógico razonamiento. Pero, para poder examinar mejor la paradoja, conviene aclarar en primer lugar algunos de los conceptos que aparecen en esta pequeña “lección de literatura”.

Como ya se ha señalado, el texto se adentra en sus primeras líneas en una de las problemáticas de las escrituras del *yo* que afecta particularmente a los llamados textos autoficcionales: la delimitación inequívoca entre la persona que escribe y la persona que narra. En la autoficción, la coincidencia onomástica entre personaje y autor es habitual,<sup>5</sup> pero, a diferencia de lo que sucede en los textos autobiográficos (al menos en los más tradicionales), los textos autoficcionales explotan la ambigüedad que produce el hecho de situar el relato en el intersticio confuso que se encuentra entre el pacto novelesco y el pacto autobiográfico (Alberca, 2007: 64-65). El texto que nos ocupa parece optar por resolver esta ambigüedad hacia el carácter simulado y ficticio del pacto novelesco, pero, como veremos más adelante, nunca llega a inclinar la balanza del todo. En cualquier caso, el forcejeo entre autora/narradora que se plantea en los términos del relato deja de lado, al menos aparentemente, otra disputa que se produce simultáneamente: la que surge entre la persona civil y la persona escritora. Para aclarar este punto, resulta de especial utilidad la propuesta de división que se plantea desde el análisis del discurso literario a través de lo que Dominique Maingueneau ha denominado las instancias autoriales.

Según propone Maingueneau, detrás del poco preciso concepto de *autor* se esconden en realidad tres instancias, tres espacios desde donde se instaaura la enunciación literaria: la *persona*, el *escritor* y el *inscriptor*. Al hablar de *persona*, Maingueneau se refiere al sujeto concreto, inserto en la sociedad, que se encuentra tras la figura de autor: se trata, dicho de otro modo, del individuo “dotado de un estado-civil, de una vida privada” (Maingueneau, 2004: 107; traducción propia). El *escritor*, por su parte, representa la figura que se inserta en el campo literario<sup>6</sup> para erigirse como integrante legítimo de su espacio. Es, en palabras de Maingueneau, “el actor que define una trayectoria en la institución literaria” (107; traducción propia) o, dicho de otra manera, la representación pública del autor. El *inscriptor*,<sup>7</sup> por su lado, representa la instancia más compleja de definir: es, al mismo tiempo, el enunciador del

---

<sup>5</sup> Aunque, como apunta Cabo Aseguinolaza, en los relatos autoficcionales sería adecuado hablar, más que de homonimia, de una forma de *autonimia*: “hacer surgir desde el texto un sujeto con el mismo nombre del autor, y sobre todo con circunstancias comunes, que así resulta, no en un antecedente del texto, sino su consecuencia. Y, por tanto, el resultado de una figuración” (Cabo Aseguinolaza, 2014: 28).

<sup>6</sup> El campo literario, según Bourdieu, “es un campo de fuerzas que se ejercen sobre todos aquellos que penetran en él, y de forma diferencial según la posición que ocupan (por ejemplo, tomando puntos muy alejados, la de un dramaturgo de éxito o la de un poeta de vanguardia), al tiempo que es un campo de luchas de competencia que tienden a conservar o a transformar ese campo de fuerzas. Y las tomas de posición (obras, manifiestos o manifestaciones políticas, etc.) [...] no son el resultado de una forma cualquiera de acuerdo objetivo, sino el producto y el envite de un conflicto permanente” (Bourdieu, 1995: 344-345).

<sup>7</sup> Juan Zapata utiliza el término *escriptor* para traducir el neologismo francés *inscripteur* (en Meizoz, 2015). Aquí se ha preferido utilizar el término *inscriptor* como traducción más conveniente, por conservar la relación léxica con el verbo *inscrire* (inscribir).

texto y la figura que escenifica el cumplimiento de las normas de un marco genérico particular (Maingueneau, 2004: 108). Estas tres instancias, aunque puedan observarse separadamente, suceden de manera simultánea: la enunciación de un texto literario supone, a un tiempo, que dicha enunciación es única y particular; que se halla, a pesar de su particularidad, *inscrita* sobre ciertas normas propias de los géneros (novelesco, autobiográfico, dramático, histórico); que, además, dicha enunciación representa un intento del *escritor* para instaurarse como tal en el espacio literario; y que tal enunciación es posible por la existencia, como parece evidente, de una *persona* de carne, hueso y existencia civil, que vive y permite *vivir* a las otras dos instancias autoriales.

La división de las instancias autoriales nos permite ahora reflexionar de nuevo sobre el contenido de las primeras líneas de nuestro relato. Allí se afirma que la narradora y protagonista, la cual actúa, podríamos decir, como ente mediador en la *inscripción* del texto, coincide en nombre y apellido con la *escritora*, que es la que firma el relato. La *escritora* no es, y aquí añadimos una nueva distinción, *exactamente la misma* que la *persona*; la diferencia entre una y otra se ve ejemplificada en el mismo texto gracias a un uso especialmente feliz de cierta herramienta del periodismo digital, infiltrada en el relato ficcional: el hipervínculo. Como se puede observar en el relato, la primera vez que se menciona el nombre “Cristina Morales”, la grafía se acompaña de un hipervínculo que resalta el nombre: “soy yo y me llamo Cristina, [Cristina Morales](#) para más datos” (párr. 1). Si se clica en el enlace mencionado, este conduce a un artículo de 2019 aparecido en *El País*, con el que se anunció la concesión del Premio Nacional de Narrativa a la escritora Cristina Morales por su novela *Lectura fácil*. El enlace elegido para el hipervínculo no lleva a ningún tipo de reseña biográfica o apunte sobre la vida de la autora, sino que señala directamente el que fue uno de los mayores logros en la carrera de Morales para erigirse como *escritora*, esto es, uno de los acontecimientos que mejor representa su instauración como tal dentro del campo literario. Y que sea precisamente a este hecho al que redirige el hipervínculo resulta idóneo para justificar la inserción de la tríada de instancias autoriales en el relato: cabe defender que la “Cristina Morales” que aparece en el enlace no es la misma que vive, respira y transpira estoicamente bajo los 31 grados del verano romano, sino “otra” Cristina Morales que escribe, publica, contesta en entrevistas, firma artículos y gana premios literarios.

Por mucho que el sentido común insista en la evidencia de que ambas figuras son indistinguibles, lo único que podemos afirmar es que la *escritora* no podría existir nunca sin la *persona*, y que hay efectivamente algún aspecto en el cual la coincidencia resulta evidente: no se puede negar, por ejemplo, que la foto que acompaña a la publicación sobre la *escritora* Cristina Morales ofrecerá la misma imagen o una muy parecida que la que debe aparecer en el documento de identidad de la *persona*. Pero eso no quiere decir nada realmente importante, o no para nuestro objetivo. La *escritora* representa la figura pública y, al menos a nivel analítico, no se puede dar por sentado que exista una identificación estricta entre ella y la *persona* que desarrolla su vida privada a través de ese mismo cuerpo, un cuerpo cuyas actividades nos son, en principio, desconocidas. La *persona* civil de la que parece hablar el relato de Morales, por lo tanto, tiene ahora nuevas razones para evitar cualquier responsabilidad sobre lo que su narradora homónima diga o haga. Ya no es solo que la *persona* no deba ser confundida, en este sentido, con la narradora, sino que, estrictamente hablando, ni siquiera debería identificarse con la *escritora*. O, al menos, hacia esa conclusión

parece que es a donde inicialmente nos intenta llevar el relato. Sin embargo, a lo largo de su desarrollo, el mismo texto se ocupará de poner en duda la práctica totalidad de este elaborado organigrama de identidades.

### **Poéticas y políticas del relato**

Como se ha adelantado previamente, justo después de *inscribir* la narradora en el texto aquella afirmación que parecía terminar de una vez por todas con cualquier posible confusión entre las instancias autoriales (a diferencia de la autora o, mejor dicho, de la *persona*, la protagonista asegura que ella no tiene piel), el relato introduce de inmediato una contradicción. Así es como continúa la línea mencionada: “Yo, la todoposible (más acertado que decir «todopoderosa») Cristina Morales protagonista y narradora de esta historia *no tengo piel, pero sí que he follado con nueve personas distintas* desde que se instauró el Régimen Córdid en marzo de 2020” (Morales, 2021: párr. 1; énfasis agregado).

Las dos oraciones enfatizadas son (al menos si asumimos, como suele ser lo habitual, que el acto sexual es un acto que requiere del contacto de la carne) contradictorias. El hecho de enlazarlas una detrás de la otra tiene algo de recurso estilístico y, desde luego, también una parte de provocación retórica. Pero es algo más que eso: según la hipótesis que planteamos aquí, la cláusula “no tengo piel, pero sí que he follado”, enunciada por la narradora/protagonista del relato en su primer párrafo, conforma el núcleo de toda la narración posterior. Más aún: según nuestro análisis, representa al mismo tiempo una *poética* y una *política*, las cuales recorren todo el relato.

Resulta necesario, en primer lugar, aclarar que aquí el término *poética* se usa en el sentido de *poética de autor*, esto es, aludiendo a las posibles consideraciones del autor (de nuevo, *autor* entendido como una figura que está formada por las tres instancias anteriormente mencionadas) sobre su propio quehacer literario: la *poética de autor* es un “proceso de autorreconocimiento del propio autor en cuanto a sus propias elecciones estilísticas, técnicas o temáticas en función de la proyección de su artefacto artístico en la mirada del espectador” (Malpartida Quispe, 2019: 170).

En cuanto a *política*, para su uso nos apoyamos en el trabajo realizado por Ayete Gil para definir su uso aplicado a la novela (Ayete Gil, 2023). En su propuesta, la autora utiliza el término *política* siguiendo la línea de las propuestas del filósofo Jacques Rancière y del crítico literario Juan Carlos Rodríguez, así como los trabajos de otros autores como Belén Gopegui y David Becerra Mayor. Una ficción política (aunque la autora se refiera en su trabajo exclusivamente a la novela, su tesis parece fácilmente aplicable a la narrativa en general) se caracteriza por ser una literatura que hace visibles las contradicciones de las estructuras ideológicas inconscientes, aquellas que configuran “los marcos sensibles en el seno de los cuales se definen objetos comunes” (Rancière, en Ayete Gil, 2023: 43). Según Ayete Gil, la novela política es un tipo de ficción que

En tanto en cuanto se inscribe en el régimen estético de Rancière, opera fracturando el reparto de lo sensible estipulado (y legitimado) por la ideología hegemónica [...]. La novela política es, en otras palabras, la novela que no desplaza las contradicciones radicales que pueblan nuestro inconsciente, sino que las señala, las presenta, las muestra, las hace visibles. (Ayete Gil, 2023: 69)

El “régimen estético” mencionado por Ayete Gil es, según Rancière, el régimen de percepción particular que permite definir a un objeto como perteneciente al arte. En el régimen estético, el arte se define no por su carácter representativo de la realidad ni por la perfección técnica en la aplicación de la forma a la materia, sino porque pertenece a un régimen de percepción diferente a la aprehensión sensible mundana. Una forma artística: “Tiene lugar dentro de una experiencia específica que suspende las conexiones ordinarias no solamente entre apariencia y realidad, sino también entre forma y materia, actividad y pasividad, entendimiento y sensibilidad” (Rancière, 2011: 41).

El arte entendido de esta manera puede ser político, según Rancière, porque “define los objetos del arte por su pertenencia a un *sensorium* diferente del de la dominación” (Rancière, 2011: 42), una manera de percibir distinta a la que impone la división particular de lo sensible según dicotomías como apariencia/realidad o cuerpo/mente. Es precisamente en este sentido en el que la frase “no tengo piel, pero sí que he follado” representa, al mismo tiempo, una poética y una política. Poética, porque sitúa el artefacto artístico en un régimen estético en el que las dicotomías a través de las cuales se percibe ordinariamente el mundo no se aplican. Política, porque a través de la existencia misma de esas dicotomías se señala un cierto ordenamiento sensible de la experiencia que domina sobre otras articulaciones posibles.

En todo caso, si la conjunción de lo poético y lo político existe, debe poder ser señalado de alguna manera en el texto, en su construcción particular. Y es en la experiencia de lectura del relato de Morales donde se van a buscar las huellas de esa unión.<sup>8</sup>

### Vacilaciones lectoras entre literatura e ideología

Tras la primera parte del relato, de la que ya hemos hablado, la protagonista se dispone a continuación a enumerar los distintos amantes con los que se relacionó durante el tiempo que duró la pandemia de coronavirus. Nueve amantes, con sus respectivos nombres, aparecen en el texto. Con seis de ellos, la relación comenzó durante la pandemia: “amantes surgidos y surgidas en pleno Régimen Córdid (en adelante, «el Régimen»), o sea, personas que no pertenecían a ese reciente concepto creado por las autoridades de «burbuja familiar» o de «unidad conviviente» al cual todas debíamos replegarnos” (Morales, 2021: párr. 3).

---

<sup>8</sup> En este punto del análisis cabe recoger algunas de las posturas que se han ido estableciendo respecto de la importancia de lo político en la obra de Morales. Existen actualmente dos posiciones contrapuestas, representadas por distintos artículos académicos. Por un lado, se encuentran los estudios que consideran la obra de Morales como parte de una corriente de literatura política y politizadora española contemporánea en el sentido más o menos apuntado en este texto, tal como aparece en Ayete Gil (2019, 2023) o Becerra Mayor (2019). En oposición a esta postura se ha publicado recientemente el análisis de Fernández Folgueiras (2023), que considera *Lectura fácil* como una obra no politizadora por su carácter referencial (y, por tanto, según Fernández Folgueiras, normativo) y su incapacidad para señalar “*en (y con) la lengua* la ideología que sí señala *en el mundo* (ficcional)” (2023: 179). En un punto de vista que se podría decir a medio camino entre las dos posturas anteriores, se encuentra el análisis de Rentería Garita y Sánchez García (2021), que se centra en las estrategias llevadas a cabo por Morales en su intento de encontrar un nicho en el mercado editorial a través de la adhesión a cierta norma literaria; sin embargo, el análisis no asume que este aspecto estratégico-comercial signifique una ausencia de politización en su obra. Por otro lado, los trabajos recientes de Pérez Fontdevila (2022, 2023) apuntan hacia una consideración compleja de la obra de Morales que reconoce y cuestiona todos los aspectos mencionados y los investiga dentro de una reflexión sobre los límites y posibilidades de la acción política a través de la literatura.

Después de una descripción bastante detallada de los tipos de encuentro que tuvo con esos amantes, la protagonista se plantea a sí misma una cuestión que se convierte en objeto de buena parte de las reflexiones que continúan casi hasta el final del texto: “De todos modos, ¿qué es «acabar follando»? ¿Y qué es follar? ¿Puedo considerar amantes míos a quienes sólo me han besado?” (Morales, 2021: párr. 6).

A partir de esa pregunta, la narradora comienza a analizar pormenorizadamente algunas de las recomendaciones que la Agencia de la Salud de Barcelona y otros organismos médicos emitieron durante la pandemia, que incluían, entre otras cosas, el consejo de reducir el número de parejas sexuales y limitar ciertos comportamientos que pudieran conllevar (según dichas advertencias) un mayor riesgo de contagio durante las relaciones sexuales. La narradora considera que en estas recomendaciones institucionales hay también una cierta *poética* y, por supuesto, una *política*; por ello, se dispone a continuación a analizar estos escritos, considerados como piezas de una “literatura burocrática” (párr. 10). En las indicaciones publicadas por los organismos de salud, en sus eufemismos, recursos retóricos y asunciones ideológicas, la protagonista encuentra una especie de retorno a los valores religiosos tradicionales con respecto a la sexualidad: “De tan estricta como es la moral covídica, tan estricta como la moral judeocristiana (¿serán, acaso, la misma cosa?), cualquier mínima desviación de las consignas socioprofilácticas incurre en pecado de contagio a toda la comunidad” (Morales, 2021: párr. 13). El giro moralista que detecta en estas recomendaciones, sin embargo, le sirve a la narradora para desarrollar una visión más amplia de la sexualidad, una visión del acto sexual que no se limita al coito o al contacto corporal. Así lo explica en sus propias palabras:

Gracias a la moral cóvid se ha ensanchado el concepto de sexualidad del personaje de ficción que protagoniza este texto, que soy yo y que me llamo Cristina Morales. El Régimen Cóvid asimila promiscuidad con riesgo para la convivencia colectiva (exactamente como el cristianismo). [...] Ahora tengo muy claro que desear a la mujer del prójimo es ya una práctica sexual, es ya un peligro. Ahora, a los treinta y cinco años de este personaje de ficción que se llama Cristina Morales y que ni haciendo cuentas recordaría con cuántas personas se ha acostado, es cuando empiezo a tener claro que con las miradas también se folla, que con las palabras también se folla, y que por supuesto los besos son sexo del duro. [...] hasta que no se ha instaurado el Régimen actual no me había dado cuenta de que el deseo, de que la imaginación, de que la proyección, eran en sí mismas prácticas sexuales y, en tanto que prácticas sexuales, prácticas peligrosas, suspensiones de la individualidad. (Morales, 2021: párr. 22)

Se concentran en este fragmento dos ideas importantes. Por un lado, aparece la noción de la *práctica sexual*<sup>9</sup> como elemento disruptivo, antisocial y arriesgado, en el sentido de que

---

<sup>9</sup> Más que de *práctica sexual*, quizás deberíamos hablar, en la línea de Georges Bataille, de *erotismo*. Según afirma el autor francés en su obra *El erotismo*, “la diferencia que separa al erotismo de la actividad sexual simple es una búsqueda psicológica independiente del fin natural dado en la reproducción y del cuidado que dar a los hijos” (2023: 15). Al margen de la controvertida idea sobre el “fin natural” de la actividad sexual, nos interesa remarcar que, para Bataille, el erotismo, entendido como una humanización o psicologización de la actividad sexual, se diferencia de la misma actividad llevada a cabo por otros animales en el hecho de que, en el caso humano, la práctica sexual se encuentra sometida al control social. Esta regulación del componente erótico se debe a que, en el erotismo, según Bataille, se producen ciertas transgresiones contra nociones indispensables para el orden social: por un lado, el erotismo impugna la supuesta separación individual entre los sujetos (que sienten su unidad a través del erotismo); y, por otro, el carácter improductivo y derrochador de energía del



se trata de un acto capaz de contradecir un aspecto tan central en el sistema social como es el de la individualidad. Por otro, surge la idea según la cual lo que generalmente se denota con el término “práctica sexual” podría no referirse exclusivamente a aquellos actos que implican un contacto carnal, sino que también podría entenderse como tal aquellos deseos que suceden solo en la imaginación. Resulta interesante observar que en esta reflexión el aspecto ideológico y el aspecto lingüístico del asunto están unidos: el cuestionamiento que plantea el texto no solo propone una revisión de la consideración del acto sexual como noción ideológica, sino también de las connotaciones que el propio término lleva consigo.

Si lenguaje e ideología aparecen aquí unidas, lo hacen partiendo de la consideración de que la ideología es aquello que da forma a la subjetividad misma y que, por tanto, se encuentra en cualquiera que sea su expresión lingüística. Como señaló Paul de Man, “Lo que llamamos ideología es precisamente una confusión de la realidad lingüística con la natural, de la referencia con el fenomenalismo” (2014: 414). Para Juan Carlos Rodríguez, “la ideología sirve para construirnos, la ideología es lo que nos produce, la ideología se despliega para que nos pensemos y nos vivamos como individuos” (2022: 109). No se trata, por tanto, de un conjunto de ideas políticas o éticas, sino que la ideología es, según esta concepción, una estructuración de la experiencia que permite reproducir un modo de producción particular a través de la construcción histórica de una subjetividad inscrita en ese modo de producción. La ideología es inconsciente porque es invisible y porque necesita del autoengaño para entrar en funcionamiento (Rodríguez, 2022: 112): conforma nuestra manera de percibir y de pensarnos como individuos. Volviendo a la terminología de Rancière, la ideología es la estructura que conforma el reparto de lo sensible, que decide qué parte de la experiencia perceptiva puede “aparecer” en el espacio público y qué parte no, qué voces pueden ser escuchadas, y cuáles no. Pero en la obra literaria, inserta en el régimen estético mencionado, puede surgir la expresión de otras formas de experiencia normalmente no visibles. Juan Carlos Rodríguez reconoce también que en la literatura se admite la aparición de “las contradicciones del inconsciente ideológico” aunque, advierte, solo sea para “*presentarlas* como finalmente resueltas” (Rodríguez, 2022: 322). Su hipótesis es que, para mantener la ilusión del sujeto libre en el capitalismo (que en el fondo solo es libre para explotar o ser explotado, para comprar o para vender la fuerza de trabajo, según su tesis), es necesaria la existencia de un espacio en el que una expresión de la subjetividad potencialmente libre tenga lugar. La literatura es, así, “el sueño de la libertad sin explotación” (Rodríguez, 2002: 41), autónoma y ajena, al menos en apariencia, respecto de las restricciones impuestas en la experiencia cotidiana.

Volviendo a la narración de Morales, la reflexión sobre el lenguaje y la reflexión sobre la ideología se urden a través del relato y son inseparables de su expresión en forma de literatura. La imbricación literaria de las ideas anteriormente mencionadas se produce en varios niveles o a través de diferentes recursos en el relato, explotando especialmente las posibilidades del pacto ambiguo autoficcional. La inestabilidad que la narradora homonímica inserta en la narración produce una vacilación sobre su identidad, que va creciendo desde el momento en el que el factor sexual y corporal va tomando más y más relevancia.

---

erotismo contradice las lógicas del trabajo, que es la actividad fundadora de la civilización. Para profundizar en estas ideas, véase Bataille, 1987 (especialmente las páginas 63-77 y 92-97).

Aprovechando estas ambigüedades y explotando el juego con las instancias autoriales, la indecisión sobre el sentido de lo leído surge e inserta en el relato las contradicciones sobre la supuesta libertad del sujeto en un sistema de dominación que corresponde a un reparto particular de lo sensible, y lo hace a través del señalamiento de las contradicciones de la literatura misma como lugar de expresión libre de la subjetividad. Estas vacilaciones lectoras se pueden rastrear en varios puntos concretos del texto:

a) La primera vacilación se produce por la explotación explícita de una estrategia habitual en los textos autoficcionales: desde un principio se afirma en el relato que la narradora no es la autora, pero se da la situación de que comparte con ella el nombre y ciertos aspectos biográficos más o menos reconocibles que van apareciendo a lo largo del texto (en los párrafos 7 y 22, por ejemplo, se habla de que la narradora vive en Barcelona y es originaria de Granada, como la autora).

b) La segunda vacilación se genera cuando la narradora señala que, a diferencia de la autora, ella no tiene piel, no tiene cuerpo. A pesar de ello, afirma a continuación, ha tenido relaciones sexuales con diferentes personas durante la pandemia (párr. 1). Pero ¿cómo puede haber tenido relaciones sexuales un ente ficticio que declara explícitamente no tener cuerpo, no ser un ente carnal? La separación entre autora y narradora (en particular entre la instancia *personal*, carnal, de la autora, y la instancia *inscriptora*, ficcional, que se enuncia a través de la narradora) se tambalea, y con ello el pacto de ficción. ¿No será el texto un simple subterfugio para narrar las acciones clandestinas llevadas a cabo por un *cuerpo* que, como tal, solo puede ser (según el razonamiento que presenta el relato) el de la *persona* que escribe? La ideología del lector entra en juego con mayor fuerza en este momento. Si efectivamente se trata de una trampa, ¿cómo se siente el lector ante lo que podría ser una enumeración pormenorizada de actos inmorales perpetrados, hipotéticamente, por una *persona* real escondida tras el armazón literario de la autoficción? De pronto, los límites de la libertad del sujeto entran en contradicción: ¿qué va antes, la libertad absoluta para la creación artística, o la libertad relativa del sujeto en el capitalismo? ¿Hasta qué límites se puede explotar la ambigüedad del pacto de autoficción sin que la lectura ficticia se vea comprometida y, con ella, el compromiso con la autonomía de la literatura en el régimen estético? Aquí aparecen varias nociones ideológicas que se hacen visibles precisamente gracias a la contradicción que se produce entre ellas. Por un lado, la responsabilidad civil del sujeto que actúa y la responsabilidad moral del sujeto que atestigua la acción se ven enfrentadas ante la irresponsabilidad inherente de la figura autorial insertada en el régimen estético; por otro, se produce un conflicto en la identificación o separación relativa entre la figura autorial y la figura civil (la *escritora* y la *persona*) con respecto a los hechos narrados. Estos aspectos no logran encontrar en el texto, por el momento, una resolución no contradictoria.

c) Tercera vacilación: la narradora, después de una reflexión sobre el tema, afirma que, para ella, la práctica sexual va más allá de la existencia de un contacto físico (párr. 22). Según esta concepción de las relaciones sexuales, imaginación y acción, al menos en el objeto artístico, podrían no estar tan separados como se puede creer. Aquí el pacto de ficción encuentra una excusa para restaurarse: quizás todo el relato trate precisamente del poder de la imaginación, de la capacidad de la literatura para enunciar deseos no realizados. Si este es el caso, las contradicciones que se han señalado se resolverían, al menos en cierta medida, como producto de la autonomía del artefacto estético.

d) Cuarta vacilación: esta última agitación lectora se produce en los dos párrafos finales, de los que nada hemos mencionado hasta ahora. En esta parte del relato, se encuentra una enumeración de algunos actos que no tienen que ver ya con lo sexual, pero que, durante la pandemia, e incluso fuera de ella, se consideran delictivos o punibles: falsificación de documentos, testimonios fraudulentos ante la autoridad, movimientos ilegales por el territorio, etc. (párr. 27). Después de esta enumeración de delitos e infracciones, la narradora eleva un alegato final en contra de algunas medidas sanitarias que se llevaron a cabo durante la pandemia, como la vacunación o el uso de ciertas herramientas diagnósticas para la detección del coronavirus (párr. 28). Para terminar, se describen minuciosamente las sensaciones corporales exactas que siente la narradora al encontrarse desnuda bajo el sol de Berlín (párr. 28), fragmento que vuelve a romper la aserción previa sobre la no corporalidad del ente de ficción y que trae fuertes reminiscencias del pasaje descriptivo que narraba las sensaciones corporales experimentadas por la autora (en su papel de *persona* real, carnal) al principio del relato. Esta vacilación final es, quizás, la más propensa a despertar una reacción intensa en el lector. Se encuentran, en este punto, datos que hacen dudar de nuevo sobre la ficcionalidad del relato (detalles específicos sobre las acciones cometidas y la descripción sobre la experiencia del cuerpo de la supuesta autora); indicadores que aparecen, además, junto a una confesión por parte de la protagonista de algunos actos en contra de las normas establecidas que pueden ser vistos como cuestionables o poco éticos para una buena parte de los lectores potenciales del relato. El dilema es, de nuevo, de orden ideológico y literario. Primero, se cuestiona si la literatura es un medio de expresión de un sujeto con identidad real, civil y corporal, responsable, por tanto, de lo que enuncia; o si, por el contrario, el texto literario es un medio de expresión autónomo, aislado y separado del sujeto que escribe. En segundo lugar, se plantea hasta qué punto esta expresión, si se considera autónoma, se encuentra verdaderamente libre de las restricciones impuestas sobre el discurso cotidiano o si, en realidad, las tensiones de lo que puede o no decirse en público están siempre presentes, también, en el proceso de escritura y lectura literaria.

Lo interesante de toda esta serie de vacilaciones lectoras (que están basadas, como es evidente, en la experiencia propia de la lectura, aunque extrapolables, o así lo creemos, a cualquier lectura más o menos atenta del texto), es el hecho de que, al sucederse una tras otra, se van transformando en “chispazos” que mantienen en movimiento el motor del relato y conducen al lector a convertirse en una parte cada vez más implicada en la narración, a través de los juicios y consideraciones ideológicos que el proceso de lectura provoca. La lectura del relato de Morales, con todas sus incertidumbres, favorece que, más que una suspensión temporal de la incredulidad,<sup>10</sup> se produzca en el lector una especie de *intensificación* del juicio. Según la propuesta de Constantino Bértolo en su ensayo *La cena de los notables* (2008: 53-75), en el proceso de lectura de una narración se ven implicadas distintas “urdimbres” lectoras, planos diferentes de lectura (el *textual*, el *autobiográfico*, el *metaliterario* y el *ideológico*) que van resonando unos y otros según el relato avanza. La

---

<sup>10</sup> Como señala Garayalde (2019), la suspensión de la incredulidad, según el análisis de Norman Holland, se traduce en el hecho de que “cuando leemos una obra de arte nos introducimos en su mundo olvidando todo lo que la rodea”, asumiendo que “la experiencia estética es el resultado del divorcio entre la experiencia literaria y las acciones que afectan el mundo externo, a partir del cual nos fusionamos con la obra en una suerte de regresión infantil” (Garayalde, 2019: 20).

atención sobre la interacción que se produce entre estos planos de lectura es, según Bértolo, lo que lleva, a un lector más o menos consciente de la existencia de esta interacción, hacia una posición más crítica respecto de lo leído.

La narración de Morales, aprovechando las posibilidades que ofrece el marco genérico de la autoficción, activa de manera especialmente eficaz todos los planos lectores diferenciados por Bértolo. Su lectura atenta implica una búsqueda del sentido textual, difícil de desentrañar en la narración debido, principalmente, a la ambigüedad referencial de la narradora; conecta, además, con la propia autobiografía, a través de un contexto particular, el pandémico, del que no resulta fácil separarse emocionalmente; fomenta la puesta en marcha de ciertos conocimientos metaliterarios sobre la ficción o la autoría, aspectos que se convierten en motivos fundamentales de la narración; y agita el *yo* ideológico del lector al obligarlo a posicionarse éticamente frente a una narradora cuyas acciones, ya se consideren más o menos cuestionables, son capaces de desvelar las propias convicciones de quien lo lee. Así, el texto logra abrir, con la excusa de un debate literario sobre la separación entre la persona que escribe y la voz que narra, otra discusión tanto o más profunda sobre la separación entre mente y cuerpo, entre pensamiento y acción, entre libertad creadora y moral.

### **El lector *policial***

El relato de Morales juega inteligentemente (y arriesgadamente) con la necesidad que siente el lector de delimitar con precisión lo ficcional y lo factual en un texto como este, que surge en un contexto sociopolítico y sanitario en el cual la atención por las conductas ajenas y propias se encontraba a un nivel especialmente elevado. La necesidad lectora por descubrir las artimañas narrativas revela aquí algo más que el habitual deseo “chismoso” que puede surgir en la lectura de los textos autobiográficos o autoficcionales. Lo que este relato es capaz de revelar a través de los instrumentos y características del género autoficcional es un aspecto sobre el propio lector que generalmente pasa desapercibido: su componente *policial*.

El término *policial* se usa aquí en el sentido rancièrano de la palabra: la *policía* no representa, en Rancière, a las fuerzas de seguridad de un estado en particular, sino que se refiere a una “constitución simbólica”, la cual se ocupa de llevar a cabo cierta “repartición de lo sensible que se caracteriza por la ausencia de vacío y de suplemento” (Rancière, 2019: 62). Es decir, la *policía* es un orden de percepción y expresión social que defiende que lo que hay en la sociedad *es exactamente lo que hay*, ni más ni menos: nada se queda fuera y nada externo puede entrar. Lo que no está dentro de ese reparto simplemente no se ve, no se oye, ni siquiera existe. Los actores implicados en este *orden policial* no son solo los organismos de control y seguridad, sino cualquier actor social que busque defender una visión unívoca y consensuada de la realidad. La hipótesis aquí planteada propone que, en el proceso de lectura, existe también un plano *policial* que cumple un papel relevante: en un relato autoficcional como el que nos ocupa, el *lector policial* desea saber si efectivamente se encuentra ante un relato puramente ficcional o, por el contrario, se trata de un relato confesional. En caso de ser un relato de ficción, el texto encajaría sin mayor problema en el orden hegemónico de lo sensible, actuando como una simple representación artística, socialmente legítima. Pero si no lo es, si no es exactamente *ficcional*, entonces se trataría más bien del testimonio de un delito o, dicho de otro modo, de una actividad no admisible como literatura.

En el relato de Morales, sin embargo, esta distinción es en el fondo engañosa: la separación estricta entre realidad y ficción, o entre acto y pensamiento, parte de una concepción de lo literario que no tiene en cuenta la dimensión situada y dialéctica de la escritura y la lectura. Según la concepción *poética* que se está atribuyendo aquí a Morales, la literatura no sería un reflejo del *exterior* del texto (ya sea la intención de la autora o la representación de un referente), ni tampoco un espacio independiente y autodeterminado; a pesar de que, efectivamente, tenga algo de las dos cosas.<sup>11</sup> El interés del texto reside, más bien, en una concepción de la literatura como dispositivo artístico-comunicativo capaz de *afectar e interpelar* al lector, a través del movimiento dialéctico que surge por la interacción entre los distintos componentes de su discurso. Dicho de otra manera, Morales plantea la idea de una literatura concebida como discurso interactivo, afectivo y apelativo que no solo es capaz de *representar*, sino también de *actuar* en el marco de su enunciación. Como bien ha apuntado Aina Pérez Fontdevila, en la obra literaria de Morales, “encontramos una creciente preocupación por interrogar el potencial agentivo de la literatura: por poner en escena una escritura que ensaya sus límites y sus posibilidades como práctica, como acto o como acción política” (Pérez Fontdevila, 2022: 273).

Para una reflexión profunda sobre la capacidad agentiva de la literatura sería necesario llevar a cabo un análisis más exhaustivo de esta hipótesis. Sin embargo, provisionalmente se puede plantear que esta agencia de la literatura sobre la realidad de lo común (entendido como lo construido ideológicamente) se produciría a través del efecto que provoca la doble contextualización del texto que apunta directamente, por un lado, a las condiciones materiales de producción (el contexto sociopolítico, el campo literario, el mercado editorial, los medios de difusión, etc.) y, por otro, a las condiciones materiales de enunciación (el marco genérico, las voces narrativas, la autoría, la intertextualidad y metatextualidad, etc.). El acto de escritura y lectura que tiene en cuenta estas condiciones asume que ambos procesos se llevan a cabo de manera *situada*, tanto en un cuerpo, como en un espacio y en un momento determinados. Esta asunción se encamina hacia la propuesta de una literatura que “libera a la lectura de su burguesa concepción como acto intelectual, individual y solitario para hacer de ella un acto político, corporal y comunitario” (Morales, 2018: párr. 4). En contra de concepciones más tradicionales, como es la idea del proceso lector entendido como fenómeno mental y aislado del cuerpo, o la creación concebida como acto autónomo, independiente y emanado de la genialidad del autor, Morales plantea una propuesta que apunta hacia una lectura colectiva, situada y politizada, y una escritura vinculada a las condiciones materiales, sociales y políticas de su propia producción.

---

<sup>11</sup> Cristina Morales, de hecho, se ha pronunciado tanto en uno como en otro sentido, siempre reafirmando la naturaleza dialéctica del hecho literario. Entre sus declaraciones al respecto encontramos afirmaciones dispares que abrazan la contradicción del fenómeno. Sobre la autonomía de la literatura, Morales afirma: “Una novela es un acto de libertad por parte de su creador” (Sánchez, 2019: párr. 15); a la vez reconoce que “Un libro es un producto capitalista porque es mercancía” (Castillo, 2019: párr. 40) y que una novela está escrita, fundamentalmente, “para ser publicada” (Pérez Fontdevila—Cantero Sánchez, 2021: 475). Sobre la naturaleza del hecho literario, en un lugar declara: “La literatura es una forma de comunicación de un mensaje o una forma de entender la realidad” (Álvarez, 2019: párr. 3); mientras que en otro afirma: “Siempre digo que no represento nada en la novela” (Pérez Fontdevila—Cantero Sánchez, 2021: 474). Al mismo tiempo, sin embargo, reconoce que el hecho de que sus ficciones se consideren desde un paradigma representativo es positivo para su difusión: “que, obviamente, en el momento de la recepción sean leídas de manera verosímil [...] me salva, o sea, me ayuda a que la novela sea leída” (Pérez Fontdevila—Cantero Sánchez, 2021: 473).

La aparente adhesión del relato al género autoficcional permite al texto poner en cuestión una separación, la existente entre autora y narradora, que en las escrituras del *yo* resulta especialmente cuestionable. Esta división puede llegar a desvelarse como superflua si se considera el texto literario no como un *objeto* o *producto*, sino como una *acción*, como “algo ejecutable en los cuerpos, en el [...] propio como autora y en los de otras” (Morales, 2018: párr. 15). La clasificación que previamente hemos dibujado entre *persona*, *escritora* e *inscriptora* está basada, sin duda, en la separación de las esferas de lo público y lo privado, una división que Morales, siguiendo a la filósofa y activista María Galindo, rechaza: “la distinción entre lo llamado público y lo llamado privado es una invención del orden burgués que solo a él interesa” (Morales, 2018: párr. 3). Si se prescinde de esa diferenciación, los límites entre las instancias autoriales pierden valor analítico. En todo caso, la afirmación anterior no significa necesariamente que se niegue con ello la utilidad de esas concepciones en el proceso de escritura, especialmente si se tiene en cuenta que son funciones que actúan de manera innegable en el proceso de lectura. Pero para Morales parece que la utilidad de estos conceptos radica más bien en sus posibilidades como subterfugio, por un lado, y como objeto de análisis desmitificador, por otro. La escritora, consciente del éxito de lo que ella misma denomina “el *boom* de la autoficción” (en Bomholt, 2020: párr. 42), se vale de sus propias fórmulas para inscribir en el género autoficcional un discurso que explora y explota sus límites. Lo que le interesa del fenómeno, por tanto, no es insertarse en la corriente de la autoficción como tal, sino aprovechar el interés editorial por el género para proponer textos que lo que plantean, en el fondo, “es la burla a la autoficción, es el ridículo” (Morales, en Basciani Fernández, 2020: párr. 7).

### Conclusiones

El relato “Lección de Literatura del Régimen” logra establecer, a través de los distintos recursos que se han analizado, un espacio narrativo en el que las nociones ideológicas desde las que vemos el mundo (y la literatura como parte de él) entran en debate. Si la política consiste, volviendo a Rancière, “en reconfigurar el reparto de lo sensible que define lo común de la comunidad, en introducir sujetos y objetos nuevos, en volver visible aquello que no lo era y hacer que sean entendidos como hablantes aquellos que no eran percibidos más que como animales ruidosos” (2011: 35), una de las herramientas que el análisis literario podría aportar a ese fin es incluir entre sus hipótesis una reflexión sobre los discursos que tendemos a “reproducir de manera esquemática” (José Luis Moreno Pestaña, en Rodríguez, 2022: 30), apoyados en las asunciones del inconsciente ideológico que sostiene un reparto particular de lo sensible. La aplicación de este principio en el análisis literario requeriría analizar las formas en las que se concreta esa reflexión, si es que existe, en los textos. Según nuestra propuesta, en el relato de Morales la reflexión se lleva a cabo cuestionando cuáles son los esquemas desde los que se escriben y se leen los textos literarios (especialmente los autoficcionales), qué relación tienen estos esquemas con la manera en la que se produce y reproduce un modo particular de reconocer y expresar la experiencia, y hasta qué punto el señalamiento de las contradicciones entre uno y otro fenómeno funciona como motor de una lectura en la cual la visibilización de las estructuras ideológicas del discurso toma un papel fundamental en la recepción del texto. El debate que se produce a través del relato sobre la propia postura del

lector frente a la inmoralidad, la ilegalidad, el deseo o la responsabilidad del sujeto, se presenta de manera que, durante su lectura, no se pueda escapar de la discusión sin asumir primero cuál es la propia postura frente a las cuestiones que se plantean. A partir de los recursos que un marco genérico como la autoficción ofrece a la literatura, un relato como este es capaz de extrapolar sus tensiones internas literarias (las que surgen entre instancias autoriales o entre factualidad y ficcionalidad) a las tensiones propias de lo político, de manera que ambos planos de acción se entretujan irremediabilmente en el discurso enhebrado a través del texto.

## Bibliografía

- ALBERCA, Manuel (2007): *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid, Biblioteca Nueva.
- ÁLVAREZ, Yelina (2019): “Cristina Morales: «Me gustan las novelas que revelan partes del mundo invisibles»”. Entrevista. *Espacio Fundación Telefónica*, el 11 de enero de 2019, disponible en: <https://espacio.fundaciontelefonica.com/noticia/cristina-morales-me-gustan-las-novelas-que-revelan-partes-del-mundo-invisibles/>
- AYETE GIL, María (2019): “Forma e ideología. Mecanismos de integración y de sumisión en *Lectura fácil*, de Cristina Morales”. *Kamchatka. Revista de Análisis Cultural*, 14: 625-639. DOI: <https://doi.org/10.7203/KAM.14.15632>
- (2023): *Ideología, poder y cuerpo. La novela política contemporánea*. Manresa, Bellaterra Edicions.
- BASCIANI FERNÁNDEZ, Ariana (2020): “Cristina Morales y las voces de Teresa de Jesús en el mercado editorial”. *Culturetas*, disponible en: <https://www.culturetas.es/cristina-morales-introduccion-a-teresa-de-jesus/>
- BATAILLE, Georges (1987): *La parte maldita. Precedida de La noción de gasto*. Trad. Francisco Muñoz de Escalona. Barcelona, Editorial Icaria.
- (2023) [1957]: *El erotismo*. Trad. Antoni Vicens. Barcelona, Tusquets Editores.
- BECCERRA MAYOR, David (2019): “Dispositivos biopolíticos e institucionalización de los cuerpos en *Lectura fácil* de Cristina Morales”. *Ínsula: Revista de Letras y Ciencias Humanas*, 874-875: 51-54.
- BÉRTOLO, Constantino (2008): *La cena de los notables*. Cáceres, Editorial Periférica.
- BLANCO, Sergio (2018): *Autoficción: una ingeniería del yo*. Madrid, Punto de Vista Editores.
- BOMHOLT, Marius (2020): “Cristina Morales: «Yo no le he pedido permiso a nadie para escribir una obra de ficción. Nunca lo he hecho y nunca lo haré»”. Entrevista. *Revista Popper*, el 15 de diciembre de 2020, disponible en: <https://revistapopper.com/2020/12/15/cristina-morales-yo-no-le-he-pedido-permiso-a-nadie-para-escribir-una-obra-de-ficcion-nunca-lo-he-hecho-y-nunca-lo-hare/>
- BOURDIEU, Pierre (1995): *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Trad. Thomas Kauf. Barcelona, Editorial Anagrama.
- CABO ASEGUINOLAZA, Fernando (2014): “Teatralidad, itinerancia y lectura: sobre la tradición teórica de la autoficción”. En Ana Casas (ed.): *El yo fabulado. Nuevas aproximaciones*

- críticas a la autoficción*. Madrid—Frankfurt am Main, Iberoamericana—Vervuert: 25-44. DOI: <https://doi.org/10.31819/9783954878154-002>
- CASAS, Ana (ed.) (2014): *El yo fabulado. Nuevas aproximaciones críticas a la autoficción*. Madrid—Frankfurt am Main, Iberoamericana—Vervuert. DOI: <https://doi.org/10.31819/9783954878154>
- (ed.) (2017): *El autor a escena. Intermedialidad y autoficción*. Madrid—Frankfurt am Main, Iberoamericana—Vervuert.
- CASAS, Ana—FORNÉ, Anna (eds.) (2022): *Pensar lo real. Autoficción y discurso crítico*. Madrid—Frankfurt am Main, Iberoamericana—Vervuert. DOI: <https://doi.org/10.31819/9783968693279>
- CASTILLO, Alberto del (2019): “Cristina Morales: «Un libro es un producto capitalista como lo es una lata de Coca-Cola»”. Entrevista. *Barcelona Secreta*, el 17 de enero de 2019, disponible en: <https://barcelonasecreta.com/cristina-morales/>
- DE MAN, Paul (2014): “La resistencia a la teoría”. En Nara Araújo—Teresa Delgado (eds.): *Textos de teorías y crítica literarias (Del formalismo a los estudios postcoloniales)*. Rubí (Barcelona)—México, Anthropos Editorial—Universidad Autónoma Metropolitana: 405-422.
- FERNÁNDEZ FOLGUEIRAS, Erea (2023): “Literatura política contra radicalidad. Transparencia y despolitización en *Lectura fácil*, de Cristina Morales”. *Castilla. Estudios de Literatura*, 14: 166-194. DOI: <https://doi.org/10.24197/cel.14.2023.166-194>
- GARAYALDE, Nicolás (2019): “Escenas de lectura. La lectura como interrupción”. *Kañina*, 43/2: 9-26. DOI: <http://dx.doi.org/10.15517/rk.v43i2.37080>
- GONZÁLEZ ÁLVAREZ, José Manuel (2018): *La impronta autoficcional. (Re)fracciones del yo en la narrativa argentina contemporánea*. Madrid—Frankfurt am Main, Iberoamericana—Vervuert. DOI: <https://doi.org/10.31819/9783954877522>
- MAINGUENEAU, Dominique (2004): *Le discours littéraire: paratopie et scène d'énonciation*. Paris, Armand Colin.
- MALPARTIDA QUISPE, Miguel Ángel (2019): “Asedios a la poética de autor”. *Tesis*, 11/12: 163-180. DOI: <https://doi.org/10.15381/tesis.v11i12.18663>
- MEIZOZ, Jérôme (2015): *Posturas literarias: puestas en escena modernas del autor*. Trad. Juan Zapata. Bogotá, Ediciones Uniandes.
- MORA, Vicente Luis (2013): *La literatura egódica: El sujeto narrativo a través del espejo*. Valladolid, Ediciones Universidad de Valladolid.
- (2016): *El sujeto boscoso. Tipologías subjetivas de la poesía contemporánea entre el espejo y la notredad (1978-2015)*. Madrid—Frankfurt am Main, Iberoamericana—Vervuert.
- MORALES, Cristina (2018): “María Galindo. Todas tenemos cara de puta”. *Letras Libres*, el 1 de agosto de 2018, disponible en: <https://letraslibres.com/revista/maria-galindo-todas-tenemos-cara-de-puta/>
- (2021): “Lección de Literatura del Régimen”. *El País*, el 10 de septiembre de 2021, disponible en: <https://elpais.com/babelia/2021-09-10/leccion-de-literatura-del-regimen.html>



- PÉREZ FONTDEVILA, Aina (2022): “Sumisión o estrategia autor-ficciones en *Lectura fácil*, *Malas palabras* y *Últimas tardes con Teresa de Jesús*, de Cristina Morales”. En Ana Casas—Anna Forné (eds.): *Pensar lo real: autoficción y discurso crítico*. Madrid—Frankfurt am Main, Iberoamericana—Vervuert: 263-277. DOI: <https://doi.org/10.31819/9783968693279-014>
- (2023): “«Yo ya estoy grande para caber en el zapato de nadie»: mecanismos de sumisión y políticas de emancipación en *Últimas tardes con Teresa de Jesús*, de Cristina Morales”. *Orillas. Rivista d'ispanistica*, 12: 101-122.
- PÉREZ FONTDEVILA, Aina—CANTERO SÁNCHEZ, Mayte (2021): “Festiva destrucción. Entrevista a Cristina Morales”. *Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos*, 9/2: 469-481. DOI: <https://doi.org/10.37536/preh.2021.9.2.1477>
- RANCIÈRE, Jacques (2011): *El malestar en la estética*. Trad. Marcelo Gabriel Burello. Buenos Aires, Capital Intelectual.
- (2019): *Disenso. Ensayos sobre estética y política*. Trad. Miguel Ángel Palma Benítez. México, Fondo de Cultura Económica.
- RENTERÍA GARITA, Cristina—SÁNCHEZ GARCÍA, Remedios (2021): “Ideología, marketing y disfraz en la ficción novelística de la generación de la abundancia. Una (re)lectura fácil de Cristina Morales”. *Tonos Digital*, 40/1: 469-481.
- RODRÍGUEZ, Juan Carlos (2002): *De qué hablamos cuando hablamos de literatura. Las formas del discurso*. Granada, Editorial Comares.
- (2022): *Freud: la escritura, la literatura (inconsciente ideológico e inconsciente libidinal)* [Ebook]. Madrid, Ediciones Akal.
- SÁNCHEZ, Karla (2019): “Entrevista a Cristina Morales: «Una novela es un acto de libertad por parte de su creador»”. Entrevista. *Letras Libres*, el 19 de noviembre de 2019, disponible en: <https://letraslibres.com/literatura/entrevista-a-cristina-morales-una-novela-es-un-acto-de-libertad-por-parte-de-su-creador/>

© Diego Vidal Cámara



<http://ojs.elte.hu/index.php/lejana>

Universidad Eötvös Loránd, Departamento de Español, 1088 Budapest, Múzeum krt. 4/C