

Identidad, fragmento, ficción y televisión. Una aproximación a las monstruosidades narrativas de *Daniela Astor y la caja negra*

Identity, fragmentation, fiction, and television. An approach to *Daniela Astor y la caja negra's* narrative monstrosity

---

LARO DEL RÍO CASTAÑEDA

Universidad de Oviedo

[laro.bzn@gmail.com](mailto:laro.bzn@gmail.com)

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1127-7200>

CLAUDIA SOFÍA BENITO TEMPRANO

Universidad Autónoma de Madrid

[claudia.benito@uam.es](mailto:claudia.benito@uam.es)

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2172-8730>

Recibido: 16/09/2021. Aceptado: 10/10/2021.

Cómo citar: Río Castañeda, Laro del y Benito Temprano, Claudia Sofía (2021), "Identidad, fragmento, ficción y televisión. Una aproximación a las monstruosidades narrativas de *Daniela Astor y la caja negra*", *Siglo XXI. Literatura y Cultura Españolas*, 19 (2021): 177-193.

DOI: <https://doi.org/10.24197/sxxi.19.2021.177-193>

**Resumen:** *Daniela Astor y la caja negra* (Marta Sanz, 2013) es un ejercicio de ficción histórica que busca recomponer la memoria femenina de la Transición alternando dos formas de narrar escindidas en pequeños fragmentos para aproximarse a un personaje narrador. Catalina H. Griñán, su protagonista, nos cuenta una experiencia trascendental y nos permite acceder a un documental dirigido por ella misma en que se suceden frenéticamente imágenes y anécdotas de las musas del Destape. En este artículo proponemos una reflexión teórica en torno al texto que parte de conceptos como identidad, fragmento y memoria, sugiriendo algunas claves interpretativas.

**Palabras clave:** Identidad, fragmento, televisión, memoria, Marta Sanz.

**Abstract:** *Daniela Astor y la caja negra* is an exercise of historical fiction which aims to rebuild the feminine memory of the Spanish Transition. Reading this literary text allows us to picture the narrator, who is also the main character of the novel, by intertwining two fragmentary narratives. Catalina H. Griñán is the teller of a transcendent childhood remembrance, as well as the director of a documentary composed of a hectic succession of images and anecdotes about the Destape muses. This paper presents a theoretical reflection upon Marta Sanz's text, taking as a departure concepts such as identity, fragment and memory and suggesting some interpretive keys.

**Keywords:** Identity, fragmentation, television, memory, Marta Sanz.

**Sumario:** Memoria e identidad: el ser humano que se narra a sí mismo. Relato y otredad: buscarse en el discurso. La ficción es fragmento. La televisión, ficción *más* fragmentaria y modélica. La mujer-retazo: reconstrucciones imposibles de un modelo femenino. La caja negra: testimonios de una catástrofe.

**Summary:** Memory and identity: people narrate themselves. Story and otherness: looking for oneself in discourse. Fiction is a fragment. TV, a more fragmentary and exemplary fiction. The scrap-woman: impossible reconstruction of a feminine model. The black box: testimonies of a catastrophe.

En el corte, en la escisión de la cadena fónica, reside el significado.  
Marta Sanz, *No tan incendiario* (2019a: 7)

## MEMORIA E IDENTIDAD: EL SER HUMANO QUE SE NARRA A SÍ MISMO

Asumamos la siguiente hipótesis. Todo individuo percibe su propia vida desde un *storytelling* personal y subjetivo. Cada cual (inconscientemente) dota a su pasado de sentido, resalta algunos acontecimientos sobre el resto y traza una línea gruesa entre ellos para asociarles diversas funciones o posiciones narrativas dentro de una suerte de argumento de no ficción: son premisas, estímulos, consecuencias, efectos y secuelas de una autobiografía que solo existe esbozada en nuestras cabezas. El concepto de identidad narrativa de Ricoeur desarrolla en cierta manera esta hipótesis:

[E]l personaje saca su singularidad de la unidad de su vida considerada como la totalidad temporal singular que lo distingue de cualquier otro. [...] La persona, entendida como personaje de relato, no es una identidad distinta de *sus* experiencias. Muy al contrario: comparte el régimen de la identidad dinámica propia de la historia narrada. El relato construye la identidad del personaje que podemos llamar su identidad narrativa, al construir la de la historia narrada. Es la identidad de la historia la que hace la identidad del personaje. (2006: 147)

Esta “historia de una vida” identitaria, cuando la aplicamos a las personas de carne y hueso, es ante todo inestable y mutante. Se encuentra en constante ampliación y reformulación, sus límites resultan imprecisos y su unidad peca de falta de coherencia. Y, sin embargo, de algún modo, nos ayuda a definirnos y nos prepara para actuar en contextos futuros. Ni

creemos ni defendemos el determinismo biográfico, pero nos parece indudable que la imagen que tenemos de nosotros mismos condiciona (aunque sea un poco) nuestra identidad presente y futura. No tanto en la medida en que toda persona trata de contentar las expectativas de aquella naturaleza que ha asumido como propia, pues este gesto tal vez suena demasiado consciente e incluso un poco actuado, sino porque cognitivamente estamos preparados para la repetición, la comodidad de la rutina, la estable vida cíclica.

De lo que se deduce que este dibujo autobiográfico no es recto, no es teleológico ni positivista. Está plagado de giros, cambios, bifurcaciones y ambigüedades. Por un lado, no hay que caer en la falacia de la linealidad. La relación entre memoria e identidad parece ser dialéctica: situarnos en una identidad, encarnarla, nos predispone a ir formando una memoria afín (aunque distinta) a la de otros individuos con una identidad semejante, a la de aquellos sujetos cuyas historias nos apelan y con los que nos reconocemos. En paralelo, nuestra memoria nos predispone, nos sitúa, e influye en cómo conformamos nuestra identidad (Souroujon, 2011). Existe una simbiosis, una retroalimentación, entre el yo y sus nostalgias.

En segundo lugar, cada encuentro con una situación extraordinaria – fuera del orden, de lo conocido– requiere renovar los patrones de comportamiento. Otra forma de dialéctica, como señala Ricoeur. No solo porque la experiencia es un atadajo de fragmentos percibidos de formas diversas y que no encajan entre sí con demasiada exactitud ni sentido, el “haz de percepciones” del que hablaba Hume, sino también porque toda situación nueva (y hay que admitir que, de alguna manera, toda situación es nueva, ninguna escena se nos presenta exactamente igual dos veces en la vida ni en la narración) exige una adaptación de la rutina cotidiana. Y es por esto por lo que puede afirmarse que la autobiografía imaginaria va virando, fluctúa, destaca unos recuerdos ante otros y unos rasgos identitarios sobre el resto según el instante presente del sujeto; y al mismo tiempo omite aquellos datos que parecen innecesarios o incómodos desde el contexto desde el que se re-crea.

En tercer y último lugar, cada *choque* con otras historias individuales (inherentemente ajenas a nosotros) desvía nuestra propia biografía. Este aspecto es el que más nos interesa desarrollar aquí: cómo el discurso de la identidad subjetiva –que moldea y es moldeado por la memoria, que vive en una constante adaptación al presente extraordinario– tiene una relación especial con cierto tipo de acontecimientos: el encuentro con otras identidades subjetivas y sus relatos.

Como en verdad vivimos siempre, en una rutina de gestos y voces y trayectos, con todo el pasado bajo la piel y a flor de lenguaje, para ser despertado por momentos, súbitamente, quizá por otra voz, por una circunstancia, por un encuentro. Y luego el decir vuelve a cerrarse, para permanecer, pero diferente. Es que cada relato transforma la vivencia, la dota de otro matiz. Quizá, de otro sentido. Cada relato anota también una diferencia en el devenir del mundo. Inscribe algo que no estaba. Algo que nunca deja de brotar. (Arfuch, 2013: 15)

### **RELATO Y OTREDAD: BUSCARSE EN EL DISCURSO**

Este tercer tema ofrece gran variedad de enfoques de estudio. La idea de que los relatos-otros impactan contra el relato autobiográfico merece un análisis más detallado. Para empezar, porque estos relatos-otros pueden ser de muy distinta naturaleza. La forma en la que una persona sonríe, la ropa que decide ponerse, las cosas que dice de sí misma y del resto del mundo, el modo en que compra en la frutería... son, por utilizar la fórmula de Austin (1981), *actos*. En cada uno de estos casos –y en cualquier práctica en sociedad– el individuo está inevitablemente imprimiendo su huella, deja entrever una actitud, se expone a la interpretación por inferencias del conjunto de sujetos que no son él: en definitiva, *crea relato*. Al igual que no solo hablamos, sino que (también, todo a uno) hacemos cosas con palabras, no solo actuamos, sino que también hacemos cosas con nuestras actuaciones. De estas, el resto de personas conforman su relato-otro mediante la asignación de valores y funciones. Pero también el sujeto se sirve de ellas para autodefinirse, capturando en su memoria los momentos que considera más decisivos.

Eso quiere decir que esa autobiografía que nos narramos a nosotros mismos y que hacemos llegar al resto de ciudadanos no está constreñida por un código rígido, más bien fluye según el grupo social y el personal. Es en el momento en que tratamos de verbalizar este relato cuando surge el primer problema. Porque en el trasvase de la imagen identitaria mental al papel (o al lienzo, la pantalla de televisión o cualquier medio comunicativo por el que el autobiógrafo opte) se produce un desajuste. El discurso resultante es un discurso distinto: la construcción de una autobiografía textualizada, la decisión consciente y preparada de decir con palabras nuestra vida, de traducir a una lengua humana aquellas nebulosas

de memoria e identidad que nos configuran, termina dando como resultado un relato-otro para uno mismo. El individuo (el autor real) crea una imagen figurada de sí (autor implícito): ese *yo figurado* (como dice Ricoeur, 2009) va variando a lo largo de la narración codificada: es alguien ligeramente diferente del que era cuando vivió los hechos que rememora y que conforman su actualidad. La identidad representada se ha construido a través del recuerdo de un yo que aspiraba a devenir en algo que no coincide exactamente con el presente, y que tampoco puede objetivizarse, detenerse en ningún punto.

Y lo mismo sucede con el autor implícito y los posibles receptores de ese texto. La individualidad de cada receptor da lugar a que aparezca una multitud de interpretaciones y, con ellas, una multitud de identidades percibidas. El creador del discurso es contemplado desde diferentes ángulos, que no tienen por qué (de hecho no suelen) converger entre sí en una imagen coherente y unitaria.

Retomando lo que decíamos, podemos extraer una primera idea importante: el interés del documentalista, del autobiógrafo, del que rememora, es en parte reformular, añadir perspectivas a las ya existentes, a nivel individual y comunitario. Articular la identidad de uno mismo es un gesto infructuoso solo si se pretende alcanzar una solución definitiva. Se supera de este modo la noción de la autobiografía como un mero texto comunicativo hacia el exterior: también es un intento de revivir para reconstruir y repensar una identidad que huye de un cierre que sería castrante, un paso más en el interminable camino que es el problema del yo. Esta hipótesis teórica parece asomar entre las palabras de la protagonista de *Daniela Astor y la caja negra*, novela escrita por Marta Sanz y que comentaremos en el presente artículo a la luz de todas estas ideas.

Catalina hace una pausa. Se ríe: “¿Quién está hablando por mi boca?” Vuelve a reír: “Siempre hacemos ejercicios de ventriloquía esperando que alguien nos practique un exorcismo. Pero nadie puede hacerlo. Ya no creemos en Dios.” Catalina guiña un ojo a cámara: “Por supuesto esto no pretende ser un mensaje subliminal, sino una clarísima injerencia de autor.” (2013: 138)

Así, la novela de Marta Sanz juega a reflexionar acerca de la identidad (individual y colectiva) a través de los recuerdos de un personaje ficcional. Es una figura inventada, la protagonista de la novela, la que relata en

primera persona su historia, que nos permite comprender su manera de pensar y su ser, su identidad. La descripción del personaje que rememora desde un ahora no situado (no se nos dice cuándo narra, suponemos que en el mismo momento en que se publica la novela, en el mismo momento histórico en que leemos) es puramente física:

Catalina H. Griñán mira a cámara. Es una mujer de casi cincuenta años que parece un poco más joven. Menuda. Con orejas de soplillo. Los iris, muy grandes y de color *nutella*, se jaspean con briznas amarillas. Las manos, sarmentosas, muestran manchas de la edad. Son unas manos expresivas y grandes que acompañan su discurso y no se corresponden con su cara pequeña y casi juvenil. Catalina, sin maquillar, mira a cámara y se burla del texto en off. (2013: 138)

Conocemos a Catalina a través de su voluntad de contar, a través de los fragmentos que ella misma selecciona. No hay adjetivos para definirla, no hay un manifiesto en que presente su ideología. Se nos muestra en una narración de su pasado, que contrasta contra el fondo (glosado por ella misma y por otros) de lo que sucedía en los medios en ese momento histórico en que ella encuentra la semilla de su ser.

Ésta es una historia sobre el adulto que llevan dentro todos los niños. Vuelvo la vista atrás y tengo doce años. Soy una niña que ya tiene dentro de sí a la mujer de cincuenta que será, aunque es muy posible que entonces fuese más vieja que ahora. [...] Yo, a mis doce años, tengo dentro de mí a la señora de casi cincuenta que soy ahora o, más exactamente, a otra mujer que ya no conozco pero que, a los doce años, me susurraba al oído lo que debía hacer. (2013: 21)

## LA FICCIÓN ES FRAGMENTO

Las posibilidades del choque entre dos subjetividades (repetimos que esas dos subjetividades también pueden ser la del autor implícito y el autor real como receptor de su propia obra) son múltiples y dispares. Pero, en nuestra opinión, uno de los actos más altamente significativos –en la medida en que es más directo y explícito– lo encontramos en la comunicación. A través del diálogo, entendido aquí en un sentido amplio, aprendemos, nos desengañamos, mejoramos (o empeoramos), nos enriquecemos de otras experiencias.

Pero en este artículo vamos a concretar todavía más nuestro objeto de estudio a un tipo especial de relato-otro comunicativo: la obra de ficción. Pues de todas las posibilidades comunicativas quizá el discurso ficcional sea el más *chocante*, el que perturba con una fuerza mayor la estabilidad – líquida y resiliente, decíamos, pero estable de algún modo– de nuestra identidad y nuestra memoria. La ficción se aleja de las situaciones habituales y normales, interrumpe la actividad cotidiana, rompe drásticamente los esquemas reconocibles del día a día. Supone, en definitiva, una amenaza para nuestra autopercepción. A la par, refigura elementos de la realidad a través de la mimesis para hacerlos aún más verosímiles, para impregnarlos aún más de la subjetividad (perspectivística) de quien los deforma: no se busca la asepsia radical, sino el recuerdo estilizado, enfatizado.

De todo lo que hemos expuesto se deduce el hecho de que los relatos funcionan siempre, desde el punto de vista de aquel que los recibe, como un fragmento. Una obra –por muy de “arriba abajo” que la leamos, por muy entera, completa y unitaria que sea– siempre actúa como un *impasse* en nuestras vidas. No importa que su textualidad sea extremadamente cerrada (Eco, 1985), que aparentemente exija poco al receptor, porque su propia naturaleza lo aparta del contexto diario.<sup>1</sup> Tampoco importa que parezca agotar un tema determinado; ya señalaba Sklovski que el artista es incapaz de transmitir un fenómeno al completo: “El arte siempre separa los objetos y muestra una parte en lugar del todo, un rasgo en vez del todo y, aunque sea muy detallado, siempre ofrece una línea intermitente en vez de la línea continua” (1973: 70).

Cualquier texto artístico, verbal o no, es fragmentario en la medida en que se presenta separado de la realidad del receptor por una frontera tanto física como conceptual (el borde de la pantalla, el marco pictórico, el canon estético que nos indica que *lo que estamos leyendo / viendo / el edificio*

---

<sup>1</sup> Somos conscientes de que algunos géneros contemporáneos indagan en cómo difuminar la separación entre ficción y vida; el ejemplo más claro tal vez sea el de la autoficción. También admitimos que esta búsqueda en realidad refleja una relación entre arte y realidad que va mucho más allá de los juegos posmodernos de algunos autores y que puede rastrearse (de manera mucho más amplia) en el flirteo del género biográfico con ciertas pretensiones estéticas, las fábulas y sus intenciones moralistas, la novela de tesis, etcétera, etcétera. Sin embargo, creemos que, aunque la ficción puede ser hallada en simultaneidad con otros discursos apegados a lo cotidiano –ambas facetas conviven efectivamente en algunos objetos–, esto no quita que exista una posible recepción ficcional de los mismos que requiere alejarlos, que necesite de una distancia estética y que, por tanto, implique asumirlos como fragmentos.

*que estamos habitando* es “otra cosa”). La obra de arte es algo distinto de lo que es nuestra realidad (el *continuum* de nuestra narrativa autobiográfica, que ya de por sí es variable y adaptativa), y se engarza ahí de manera artificial buscando algún efecto. Pensemos, por ejemplo, en *Madame Bovary*. Las horas que dedicamos a su lectura rompen la continuidad (espaciotemporal, rítmica) de nuestras vidas. Habla de otros mundos posibles inacabados y, sin embargo, se ve incrustada forzosamente en la continuidad biográfica de sus intérpretes. Sus referentes no han sido nunca percibidos por nuestros sentidos, apuntan hacia lugares inexistentes e incompletos, pero nos llega información sobre ellos, “dialogamos” con el autor sobre ellos, nos interesamos por sus formas, ideas y puntos de vista. Como afirma Peón Íñiguez, “leer nos exige segmentar el yo” (2011: s. p.).

Lo mismo ocurre con el texto de Marta Sanz: es un fragmento compuesto de fragmentos. Un fragmento que nos dice mucho de la autora, pero que nos dice también mucho de nosotros mismos. En cierto sentido, *Daniela Astor* es como el álbum de recortes de su protagonista niña: Cata colecciona un *collage* privado, almacenado en un cuaderno que compara con esa caja negra que comparten las tres escisiones (tres facetas de su ser) Daniela Astor, Cati y Catalina H. Griñán. De este modo, las palabras con que describe su *collage*-ficción se pueden aplicar a esa otra ficción que es el libro que nosotros leemos, y que se comparte con nosotros en un ejercicio de confianza:

Miro mi collage y noto que esto debe de estar mal. Muy mal. Este juego de maniqués va contra la naturaleza. Estos recortables y collages que compongo con fragmentos arrancados secretamente de las revistas de la peluquería y de la consulta de Parra dicen mucho de mí. Me delatan. Me desnudan. Me cubro el pecho. [...] Jugar es hacer teatro, un film, historias que a veces acaban en un punto sin vuelta atrás: las muñecas pierden su nariz o mechones de su pelo rubio. (2013: 53)

*Daniela Astor* es también un juego, la dramatización de una vida. Cabe mencionar, sin embargo, que la ficción protagonizada (y ficcionalmente autorizada) por Catalina se asemeja mucho a otros textos autobiográficos o autoficcionales esta vez sí protagonizados por Marta Sanz, autora y personaje: la narración busca una reflexión no sobre lo extraordinario sino sobre lo cotidiano. Podría decirse, como hace Vara Ferrero al hablar de los poemas autobiográficos de la autora y de *La*

*lección de anatomía*, que aquí el autoconstruirse “forma parte de un proceso social en el que el sujeto se retrata para servir a los demás, para quitarles la venda de los ojos haciéndolos conscientes de las contradicciones y las falsedades que los envuelven en su día a día” (2018: s.p.). En este sentido, es un ejercicio identitario con trasfondo ético, pues el hecho de que algo sea fragmentario no impide que resulte efectivo. Ahí surge el primer choque entre texto escrito y vida percibida como *continuum* por parte del lector, con la integración –fallida, parcial o total– del fragmento ajeno en su –nuestra– narrativa, un ejercicio que Ricoeur (2009: 353) cataloga como *identificación*.

Así, queda claro que, utilizando las palabras de Marta Sanz, “[l]a ficción es verdad: porque la metabolizamos y en la asimilación de la fantasía, lo verosímil, lo imaginario vamos edificando nuestros valores y nuestra visión del mundo. Para bien o para mal” (2020: 74). Y creemos que sus efectos pueden sintetizarse, *grosso modo*, en dos tendencias opuestas y por lo general simultáneas.

1. Está la imagen extraña que llega para ser interpretada desde los parámetros habituales, desde los conocimientos de la vida diaria, según la manera que tenemos en el día a día de entender el resto de las cosas que nos rodean.
2. Está la imagen alienígena que nos desvela nuevos patrones, formas y colores, nuevas pautas y guías para la experiencia y la experimentación. O, dicho de otro modo, una imagen que nos invita a replantearnos las herramientas con las que nos manejamos en el mundo. Parecía que no, pero allí fuera (fuera de lo cotidiano) hay otras cosas.

## LA TELEVISIÓN, FICCIÓN MÁS FRAGMENTARIA Y MODÉLICA

Es momento de hablar sintéticamente de una de las narrativas mediáticas que chocan con la identidad subjetiva. Concretamente, un tipo de relato que funciona de una forma aún más radical, que se implanta como un fragmento extremadamente extraño en nuestro mapa autobiográfico. Este encuentro es susceptible de resultar tan violento que, más que de un choque, aquí deberíamos hablar de catástrofe, por ser más fragmentario y más modélico. Hablamos de la televisión.

Si en *Daniela Astor* la construcción de la identidad individual (y de género y de generación) nos parece un tema central, también encontramos que hay un comentario sobre el efecto de lo televisivo que articula toda la

narración (Somolinos Molina, 2017). La televisión es un intermedio, un fragmento suelto, un momento de descanso. Es un retazo de otra realidad, con sus historias, personajes, sentimientos y perspectivas, que irrumpe en la nuestra para quedarse solo por un instante. Pronto se marcha y todo sigue su curso, como si nada hubiera sucedido. Pero algo ha sucedido. Aquello que estuvo y se fue ha dejado una marca.

El discurso televisivo tiene algo especial, decíamos. En primer lugar, no solo es fragmento en la medida en que choca con nuestro relato subjetivo, sino también en la medida en que es un medio que tiende hacia lo inacabado. La televisión amplifica –lleva al extremo– este carácter fragmentario, propio y definitorio de las obras culturales y artísticas. Es *zapping*, fragmentos saltados y salteados que se encajan a la fuerza, contrastan entre sí, que están faltos de principio y de final, que se ven y se vuelven a ver según los designios de la parrilla, que remiten a un episodio o a una temporada anterior que en el presente, en el instante en que el sujeto puede encender el aparato, resultan inalcanzables, son parte de un pasado desconocido pero reconocible.

En segundo lugar, porque es un medio propio de la cultura de masas y asociado a la vida familiar. Especialmente en la Transición española, contexto histórico de *Daniela*, la televisión emite un discurso muy influyente, que llega a gran parte de los hogares españoles y que, bajo un aspecto democrático e incluso aperturista, construye inevitablemente modelos sociales. En otras palabras: lo expuesto en televisión se debería leer como lo natural: instituye la moda, las mitologías (Barthes, 2008) y la pauta de conducta, da forma a los estereotipos e impone un horizonte de expectativas sobre el mundo. Como en el museo estudiado por Donna Haraway (2019) en su ensayo “El patriarcado del osito Teddy”, los hombres y las mujeres inmortalizadas en pantalla funcionan como animales disecados y colocados a la vista de todos, hombres y mujeres modélicos, normales.

Así, en *Daniela Astor* se da la particularidad de que la visión que la protagonista tiene de la mujer encaja y no encaja con las representaciones televisivas. La niña se encuentra con varias realidades alternativas que no se pueden reconciliar. Lo que no quiere decir que la pequeña pantalla intente imponer una visión pasiva y retrógrada de los estereotipos de género. Todo lo contrario: los fragmentos sueltos narrados en algunos capítulos de la novela simplemente proponen unas realidades, otras miradas diferentes, que –esto es importante– no constituyen exactamente una mirada natural, y sin embargo determinan la construcción identitaria

de Daniela y del resto de niñas –y adolescentes y madres y abuelas– (Touton, 2013). Tal vez por eso los capítulos de las “cajas negras”, así los llama Marta Sanz, no están integrados en la narrativa principal del libro, sino que son descritos, por una parte, con cierto intento de objetividad, con un estilo descriptivo, serio y sencillo; y, por otra, desde una focalización indefinida. No se dice explícitamente que Daniela vea esos fragmentos. De alguna manera los veía todo el mundo –y así también los veía Daniela–, ya que eran la ventana a la normalidad en la intimidad del salón de cada casa, el modelo ideológico neutro y mejor difundido por entre la ciudadanía en la etapa de la Transición. Solo que era un modelo fragmentario y falto de verdadera unidad.

### **LA MUJER-RETAZO: RECONSTRUCCIONES IMPOSIBLES DE UN MODELO FEMENINO**

*Daniela Astor* comienza con un nombre propio, una etiqueta, y una descripción directa de los rasgos que definen a toda persona –al menos desde la perspectiva de una niña preadolescente en los setenta–:

Me llamo Catalina Hernández Griñán. Tengo doce años. Mi madre es de pueblo. No me gusta el pescado frito. Como pollo y migotes. Estoy flacucha. Saco muy buenas notas. Mi color preferido es el verde esmeralda. Mi chica más guapa del mundo es Amparo Muñoz (2013: 11).

Pero Catalina no está contenta con ser Catalina, con su madre de pueblo y sus buenas notas. Y no tanto porque le desagrada ser lo que es (¿por qué debería?) sino por querer ser otra cosa: Daniela Astor, otro nombre propio, pero esta vez privado, que de alguna manera también describe –por oposición o, mejor dicho, por ausencia y deseo– a la protagonista de este texto: “Tengo veintitrés años. Nací en Roma. Mis medidas son 90-60-90. Soy rubia natural. Llevo pestañas postizas y tengo un lunar sobre el carnoso labio superior. Mis ojos son de color violeta”. “¿Violeta o azul?”, le pregunta su amiga Angélica. “Violeta. Definitivamente, violeta”, responde (2013: 11). La etiqueta “Daniela Astor” es una máscara muy expresiva: deja ver la aparición de tópicos extendidos socialmente (los famosos 90-60-90) y la construcción dialógica (pregunta-respuesta) de la identidad.

Desde sus primeras páginas, *Daniela Astor y la caja negra* reflexiona, entre otras muchas cosas, sobre cómo las niñas de la Transición

(adolescentes viviendo en la adolescencia de un país, dice Marta Sanz, 2016) se representan su propia identidad. Según veníamos diciendo, esta es una identidad hecha a retazos, como los personajes que construye Cata –y que ensayaba la Marta Sanz niña (Sanz, 2019b: 105), y que hace la Marta Sanz escritora de *Daniela Astor*– en unos *collages* que, a un mismo tiempo, deforman y están conformados por lo normal, lo taxidérmico y mitologizado. Hay una lección importante en las manualidades de Daniela: la cultura, aunque parezca monolítica, eterna o perfecta, nunca lo es: incluso en una niña de la Transición la cultura se desfigura y configura con formas monstruosas, centáuricas, ficcionales y creativas, es decir, uniendo pedazos aparentemente desligados entre sí y encontrándose, casi siempre de manera inconsciente, con nuevas congruencias.

En su devenir mujer, Catalina necesita construir una idea de lo que es ser mujer: su modelo de conducta. El patrón identitario con el que se revestirá (de cara al público y en privado) no la preexiste; es un traje que debe ser cortado a medida de quien lo lleva. La cultura no se replica o calca, sino que se usa, se transforma y se violenta. Tal vez porque se transmite a partir de fragmentos que, en el cruce y trenzado individual, es imposible que casen del todo bien. Siempre terminan por deslizarse desajustes torpes, ambigüedades, desproporciones y contradicciones. En tanto que abstracción, en tanto que fantasma intersubjetivo, la mujer (el concepto público de lo que es ser mujer) sobrevuela bajo la forma de modelo inalcanzable la vida de los personajes de la novela. Realidad velada, la femineidad se presenta en atisbos: la vida de los vecinos y la de los padres, el acceso a la universidad y la legislación del aborto, el trabajo fuera de casa y “sus labores”. La realidad de la mujer se dibuja como un cúmulo de posibilidades aparentemente irreconciliables y socioculturalmente definidas. Al *deber ser* se le superpone el *querer*; al *querer*, el *poder*, legalmente regulado o físicamente permitido... La mujer se torna entonces una realidad fragmentaria: un montón de cachitos y de observaciones modélicas que no logran instituirse en un todo completo.

Y ese modelo (ese cadáver en el sótano: monstruo de Frankenstein que se asoma por los huecos de la ventilación a la vida doméstica) existe además escindido en voces y vivencias cuyo sumatorio no llega nunca a configurarlo. En un ensayo posterior a *Daniela Astor* titulado *Éramos mujeres jóvenes. Un relato sentimental de la Transición española* (2016), Marta Sanz ejerce de corifeo para recrear la experiencia colectiva de la educación sentimental. A través de las voces de mujeres de su edad busca reflexionar sobre los puntos en común y las diferencias de toda una

generación. “Las mujeres debemos recolectar nuestros relatos”, avisará unos años más tarde en *Monstruas y centauras* (2019b: 16-17). La recreación del pasado común a partir de testimonios individuales se señala como aspiración inalcanzable desde un principio: es imposible reproducir todas las voces, la polifonía total no puede conseguirse porque parece ineludible “cerrar el cupo”. Y, en cualquier caso, esa totalidad tampoco dibujaría un centro estable, sino más bien un *patchwork*, un rizoma de identidades en diálogo y retroalimentación. Algo que a pequeña escala ya encontramos en *Daniela Astor* cuando Cata conoce a los padres de Angélica y ve a su madre transitar de una familia a otra, cuando recorta y pega sus *collages* o, de forma más extrema aún, cuando queda expuesta a los programas de la televisión.

La fragmentariedad aparece así como un deseo de eludir la definición para dar lugar a una heterogeneidad antinormativa y como un “grito contra mi supuesta naturaleza” (Sanz, 2019b: 34). Una forma de rehuir a toda Verdad, como ha señalado Gómez Trueba (2006). La metáfora fisiológica de la centaura –recurrente en los textos de esta autora– puede leerse en clave de esa identidad en continuo cambio que pugna por reconciliar las diferentes representaciones de la mujer sin obviar su imposibilidad. Del mismo modo que el conjunto de intrahistorias elude la conformación de una gran Historia colectiva, pensar en la mujer como un colectivo poco homogéneo permite escapar de esa idea universal de lo femenino de la que tan fácilmente se apoderan los discursos oficiales.

### **LA CAJA NEGRA: TESTIMONIOS DE UNA CATÁSTROFE**

La metáfora de la caja negra en referencia a la televisión guarda una doble dirección. Por un lado, está la asociación con lo negativo, extraño, siniestro y funerario. Por otro, aparece la comparación con las cajas negras de los aviones, también llamadas “registradores de vuelo”. Estos son instrumentos muy útiles para la reconstrucción de los hechos después de un accidente o ante cualquier problema, son guardianes del testimonio pasado (pero no de cualquier testimonio) en el que se escucha a los pilotos (pero no a los pasajeros), y otorgan una forma unitaria a lo sucedido (una voz desde un canal en representación de todos). Las cajas negras, así, nos ofrecen la Verdad. Si solo pudiéramos acceder a ellas, tendríamos la sensación de estar escuchando lo normal, el texto oficial, más o menos cerrado y coherente. De alguna manera diríamos que encubren la fragmentariedad propia de cualquier situación y la heterogeneidad

inherente a lo real. En *Daniela*, los recortes televisivos son la caja negra de una historia de la mujer en la España de los setenta (Ros Ferrer, 2020: 230).

Al agujero informativo de testimonios femeninos que constituye la versión oficial se suma otra característica importante. No se introduce una contrahistoria, sino un puñado de fragmentos: se habla de momentos puntuales, representativos. Se hace una selección de pedazos de interés dentro del estatuto de *aparte* de la pantalla. Se diseccionan los sucesos. Imitando el tipo de montaje que caracteriza a programas nostálgicos del tipo *Cachitos de hierro y cromo* o *Viaje al centro de la tele*, donde una voz narradora transita por distintos episodios recortados de la programación televisiva española, *La caja negra* se presenta como “Un documental de Catalina H. Griñán”. “Esto es lo que quedará de la HISTORIA” (2013: 17), nos dice. Es el registro que ha quedado de ese viaje que fue la Transición, que coincide además con la juventud de Catalina.

En un sentido, sería coherente equiparar la ficción de Marta Sanz con esa modalidad filmográfica que, en los últimos años, ha dado en llamarse “documental subjetivo”, en el que el documentalista no es ya Otro a conocer, sino que busca ese choque de identidades ya comentado para elevarse en un reflejo que se identifica con el receptor, que apela a su empatía. Este tipo de película, teoriza Ruffinelli, admite la indefinición de la línea que separa realidad y ficción y ahonda en ella, tratando de vislumbrar lo que hay de construido en la Historia (la disciplina encargada de testimoniar esa realidad). Combinando entrevistas centradas en las musas del destape con una narración bien construida de la vida de Catalina H. Griñán, Marta Sanz ejerce como directora de este género en el que

[y]a no se trata de comprender realidades ajenas y lejanas, como las presentadas por los documentales etnográficos, sino de reconocer al yo receptor-narratorio en problemáticas que lo incluyen. Ya no se trata de incentivar el activismo de ese receptor-narratorio, como buscaba hacer el documental político tradicional, sino de que éste negocie por su lado su identidad con el Sujeto y el Objeto del documental personal. En otros términos, la subjetividad del documental personal nos compromete como receptores, las vidas contadas son reflejos posibles de nuestras vidas. (Ruffinelli, 2010: 77)

La inserción de voces ya apagadas de la Transición española contrasta con lo que no quedó grabado, con lo que ocurría “fuera de la cabina del

avión”. Se opone la imagen de la España desenfadada, embebida de ideología aperturista contra la vivencia de una tripulante del pasaje. El discurso televisivo, fragmentario de por sí, desarticula la imagen de los personajes reales que viven fuera de la pantalla. Funciona a modo de caricatura, representando de forma desvirtuada una modernidad ficticia y superficial y castrando, al mismo tiempo, otras representaciones posibles: no hay nostalgia, no hay valor probatorio, como en las imágenes de la historiografía clásica (Matas Pons, 2021: 40).

El enfoque centrado en un período aislado de ese pasado (otro fragmento conocido de perfil, de manera sesgada) hace a la protagonista y a los espectadores ganar perspectiva. La contraposición de episodios, el análisis minucioso de narraciones y el complemento de pequeñas ficciones históricas perfectamente verosímiles permiten a Marta Sanz reformular una visión de conjunto que no aspira a la completitud. Las ruinas televisivas aparecen en cajas negras, en cofres cerrados, oscuros y siniestros, sepultados bajo estratos de saber popular. Para llegar a ellas hay que ir atravesando una memoria más “de andar por casa”, leerlas comprensivamente sacándolas de su entorno monumental y colocarlas en la misma camilla en que se hace el análisis forense del recuerdo echado descuidadamente en la fosa común del olvido colectivo. Situando el documento “histórico” junto al ejercicio de ficción histórica se logra un análisis del discurso oficial, de todos los discursos oficiales, sustituyendo el metarrelato por el conjunto de fragmentos.

### BIBLIOGRAFÍA

Arfuch, Leonor (2013), *Memoria y autobiografía: exploración en los límites*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

Austin, John L. (1981), *Cómo hacer cosas con palabras. Palabras y acciones*, Barcelona, Paidós.

Barthes, Roland (2008), *Mitologías*, Buenos Aires, Siglo XXI.

Eco, Umberto (1985), *Obra abierta*, Barcelona, Planeta-Agostini.

- Gómez Trueba, Teresa (2006), “El mundo hecho pedazos: *multiplicidad* en la novela y el cine contemporáneos», *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 31: 1, pp. 93-117.
- Haraway, Donna (2019), “El Patriarcado del Osito Teddy: Taxidermia en el Jardín del Edén. Ciudad de Nueva York, 1908-1936”, en *Las promesas de los monstruos. Ensayos sobre Ciencia, Naturaleza y Otros inadaptables*, Barcelona, Holobionte, pp. 169-244.
- Matas Pons, Àlex (2021), “El archivo visual y la memoria literaria de la Transición, dos instantáneas posfotográficas: Javier Cercas y Marta Sanz”, *Hispanic Review*, 89: 1, pp. 25-43.
- Peón Íñiguez, Joaquín (2011), “Defensa de la narrativa fragmentaria”, en <https://revistareplicante.com/defensa-de-la-narrativa-fragmentaria/> (fecha de consulta 02/02/2021).
- Ricoeur, Paul (2006), *Sí mismo como otro*, México D. F. y Madrid, Siglo XXI editores.
- Ricoeur, Paul (2009), “La identidad narrativa”, en María Stoopan Galán (coord.), *Sujeto y relato*, México D. F., UNAM, pp. 339-355.
- Ros Ferrer, Violeta (2020), “*Daniela Astor y la caja negra* (Marta Sanz, 2013) y el relato del feminismo”, en *La memoria de los otros*, Madrid, Iberoamericana/Vervuert, pp. 227-248.
- Ruffinelli, Jorge (2010), “Yo es/soy ‘el otro’: Variantes del documental subjetivo o personal”, *Acta Sociológica*, 53, pp. 59-81.
- Sanz, Marta (2013), *Daniela Astor y la caja negra*, Barcelona, Anagrama.
- Sanz, Marta (2016), *Éramos mujeres jóvenes. Un relato sentimental de la Transición española*, Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2016.
- Sanz, Marta (2019a [2014]), *No tan incendiario. Textos políticos que salen del cenáculo*, Cáceres, Periférica.

Sanz, Marta (2019b [2018]), *Monstruas y centauros. Nuevos lenguajes del feminismo*, Barcelona, Anagrama.

Sanz, Marta (2020), “Ética y literatura”, en Javier García Rodríguez (ed.), *Intersecciones. Relaciones de la Literatura y la Teoría*, Oviedo, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo, pp. 69-80.

Sklovski, Victor (1973), *La disimilitud de lo similar. Los orígenes del formalismo*, Madrid, Alberto Corazón.

Somolinos Molina, Cristina (2017), “«Lo personal es político». Patrones de la construcción de género en la Transición española. *Daniela Astor y la caja negra*, de Marta Sanz”, *Philobiblion: Revista de Literaturas Hispánicas*, 2, s. p., en <https://revistas.uam.es/philobiblion/article/view/7859> (fecha de consulta 07/06/2021).

Souroujon, Gaston (2011), “Reflexiones en torno a la relación entre memoria, identidad e imaginación”, *Andamios*, 8: 17, pp. 233-257.

Touton, Isabelle (2013), “Destape del destape: deconstrucción de un poder modelador en la novela *Daniela Astor y la caja negra* (2013) de Marta Sanz”, en VV. AA., *Imagen y verdad en el mundo hispánico. Construcción/deconstrucción/reconstrucción*, Villeurbanne, Orbis Tertius, pp. 261-286.

Vara Ferrero (2018), Natalia, “Reformulando el sujeto, los géneros literarios y el compromiso con la historia: la escritura del yo en la obra de Marta Sanz”, *Olivar*, 18: 27, s. p.